SZEGED

Convietuirea ; EGYÜTTÉLÉS

Revista românilor din Seghedin

- EVOCARE
- ANIVERSĂRI
- ÎNVĂȚĂMÂNT
- TRADIȚII
- PERSONALITĂȚI
- INTERVIU
- SEMN DE CARTE

Anul 11 * nr. 1– 4. * 2007

Revista trimestrială **Conviețuirea** *– Együttélés*
este editată de:
Catedra de limbă și literatură română
a Universității din Seghedin
Autoconducerea Minorității Române din Seghedin
Asociația Culturală a Românilor din Seghedin
Parohia Ortodoxă din Seghedin

Apariția revistei este susținută financiar de:
Autoconducerea Minorității Române din Seghedin
*

Colegiul redacțional
TIBERIU BOCA, NICOLAE BOCȘAN, Bodó Barna, MIHAELA BUCIN redactor, AUREL CHIRIAC, PETRU CÎMPIAN, MIHAI COZMA, ȘTEFAN CRÂSTA, ANA HOȚOPAN, EVA IOVA, MISKOLCZY AMBRUS, VALERIU LEU
Coperta: ȘTEFAN OROIAN

Editor responsabil și coordonator: Gheorghe Petruşan

Adresa redacției
Autoguvernarea Românilor din Seghedin
6725 SZEGED, Szentháromság u. 75/E/5
Telefon/Fax: 62/441-142
E-mail: petrusangyorgy@yahoo.com
ISSN 1417-0078
*

Scrierile reflectă părerea personală a autorilor, păstrând ortografia originală a manuscriselor.
Kérjük szerzőinket, hogy floppyn, CD-n vagy csatolt file-ban küldjék el kéziratakat!
Autorii sunt rugați să trimită materialele publicabile pe dischetă, CD-ROM ori atașate la e-mail.

TiszaPress Nyomda
Szeged

Conviețuirea

Együttélés

Anul 11 * nr. 1– 4. * 2007

SUMAR

EVOCARE

La mormîntul lui Alexandru Hoţopan *(Gheorghe Petruşan)* 3
Calm de suflet, lucid de spirit. În loc de memento Alexandru Hoţopan *(Edda Illyés)* 5
Încercarea unică a lui Alexandru Hoţopan *(Mihaela Bucin)* 9

ANIVERSĂRI

Ştefan Oroian, ziditorul *(Aurel Chiriac)* 14
Képek és mozgóképek. Egy film kapcsán Orojan Istvánról *(Ibos Éva)* 17

ÎNVĂŢĂMÂNT

Dr. Alexandra Costin, Implicaţiile conceptului de comunicare în învăţarea activă a limbilor străine 22

TRADIŢII

Conf. dr. Narcisa Ştiucă, Dobrogea sau Balcanii la scară redusă (studiu de caz asupra căsătoriei) 29
Monica Beatrice Bercovici, Evreul în percepţia actuală – teritoriu al diferenţelor 37

PERSONALITĂŢI

Kese Katalin, „Zene a bölcsőtől a sírig" 51
Dumitru Olărescu, Actriţa Maria Cebotari, între viaţă şi film 67
Petru Weber, Faţete ale unei identităţi complexe: Arnold Daghani, pictorul uitat al Bucovinei 82

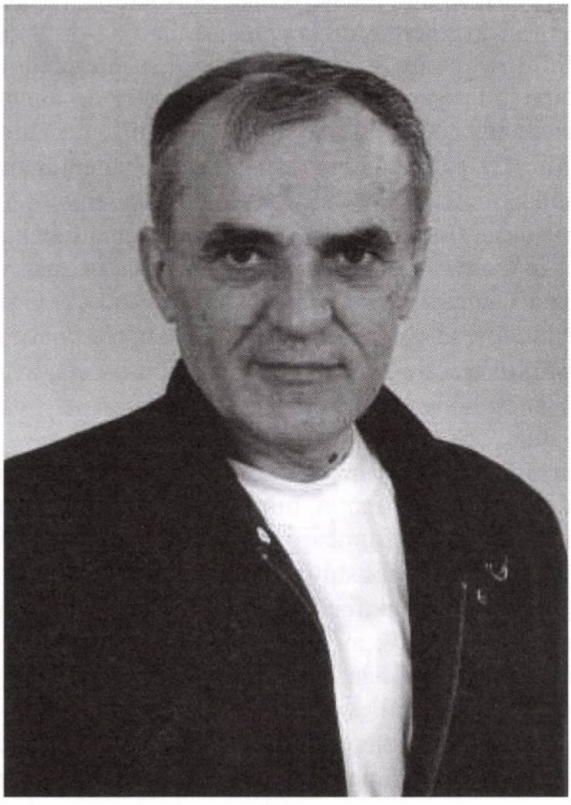
INTERVIU

60 de ani în slujba baptiştilor români din Ungaria. De vorbă cu pastorul Dumitru Rus *(Rita Pătcaş)* 87

SEMN DE CARTE

Lucia Borza, „Jerebetu", (Din folclorul chitighăzean), Ediţia a doua, revizuită şi completată, Noi, 2006, 136 p. *(Otilia Hedeşan)* 93

La mormîntul lui Alexandru Hoțopan



Dragă prietene Alexandru,

Iată, a sosit timpul „trecerii", al unei mari, dureroase, şi ireversibile treceri, al trecerii din lumea în care ți s-a dat să trăieşti în bine şi rău aproape şapte decenii în lumea incertitudinilor, „în lumea de mîine făr' de pete încă", cum spui în poezia „*Trecere*", în care îți exprimi aspirația de a fi „o prezență activă în istorie." Noi, cei care sîntem aici în acest moment de grea încercare pentru familia îndoliată, pentru toți cei care te-au respectat ținem să transformăm această năzuință în certitudine şi să accentuăm fără teama de a greşi că timp de mai bine de patru decenii ai fost o prezență vie în viața culturală a neamului din care te-ai ridicat, accentuînd cu precădere"rădăcinile comune" care ne unesc în cuget şi simțire. Din popor te-ai ridicat, lui îi aparțini, cultivării valorilor spirituale ale lui ți-ai consacrat cea mai mare parte a vieții, unei culturi cu o perspectivă incertă, ce-i drept, dar prin care ne-am definit identitatea de-a lungul veacurilor, amintitele „rădăcini

comune" dătătoare de viață națională pînă în zilele noastre. Ai adunat şi publicat poveştile lui Teodor Şimonca din Chitighaz, poveştile lui Mihai Purdi din Otlaca-Pustă, obiceiurile românilor din Bătania, proverbele, zicătorile, strigăturile şi o sumedenie de obiceiuri, datini micherechene, răsplătind cu generozitate satului natal ceea ce ai primit în tinerețe de la românii de aici, de la părinți şi rude. Un număr considerabil de volume de creații populare şi interpretarea lor competentă îți conferă titlul onorabil de cel mai însemnat culegător de folclor românesc de pe teritoriul Ungariei de azi, demarînd şi susținînd o mişcare etnoculturală timp de mai multe decenii. Cît de adînc şi organic s-a împămîntenit în gîndirea ta mentalitatea omului orientat cu gîndul şi sufletul spre lumea satului de odinioară, se reflectă în numeroasele scrieri în stil popular şi limbaj local, publicate în Foaia noastră, respectiv în Foaia românească sub genericul În grai viu şi semnate cu pseudonimele Mihai Ciurdaru, Sandu Popa sau Ion Podaru. Credeai în mod ferm că aceste scrieri sînt citite cu interes, că sînt utile şi exercită asupra omului de rînd o influență benefică, instructiv-educativă. Atunci, nu o dată, aveam unele rezerve față de zelul tău în acest domenii, azi cred că ai avut dreptate.

Iubite Sandule,

Timp de un deceniu ai fost angajatul, colaboratorul principal al Uniunii Democratice a Românilor din Ungaria, într-o perioadă dificilă din punct de vedere politic, două decenii ai stat în fruntea gazetei Foaia noastră. Ai editat reviste de folclor şi tradiții populare, ai reconstituit zbuciumatele vremuri în care s-a înființat Uniunea Culturală a Românilor din Ungaria (1949), ai scris istoria comunității baptiste din Micherechi (2001) şi multe alte lucrări valoroase; din toate acestea se conturează imaginea uneia din cele mai importante personalități ale vieții noastre culturale din ultimele 4-5 decenii.

Luptele pe care le-ai dus pentru îndreptarea anomaliilor vieții noastre publice, pentru îmbogățirea patrimoniului cultural nu au fost zadarnice, chiar dacă, uneori, au generat, cum e şi firesc dealtfel, unele discuții, discuții constructive, convorbiri profesionale însă, fenomen tot mai rar în zilele noastre. Bogata şi prețioasa operă pe care o laşi urmaşilor nu a fost încununată cu frunzele dafinului, ceea ce pentru noi, pentru cei care norocul ne mai ține în viață, ar trebui să fie un adevărat memento, căci şi nouă ni se va împlini sorocul. Sînt însă sigur că posteritatea va fi mai generoasă. Eu doresc „să-ți fie somnul lin, Şi codrul aproape", să ai „un cer senin". În numele celor care au venit să-ți petreacă rămăşitele pămînteşti la locaşul de veci din cimitirul românesc al oraşului Jula, îmi închei scurta cuvîntare de despărține cu tradiționala doleanță: „Fie-ți țărîna uşoară!"

Jula, 2 februarie 2007. Gh. Petruşan

Calm de suflet, lucid de spirit
În loc de memento Alexandru Hoțopan

Ani de comunitate

Când în vara anului 1970 redacția *Foii noastre* s-a mutat de la Budapesta la Giula, *Alexandru Hoțopan*, cel care până atunci fusese referent cultural al Uniunii Democratice a Românilor din Ungaria a devnit redactor responsabil. Odată cu această numire, tânărul ambițios şi ferm a primit răspunderea majoră a editării unui organ de presă specific, destinat românilor din Ungaria, dar fără a primi şi titlul, respectiv rangul de redactor şef (pe care îl va primi abia la câțiva ani mai târziu). În ciuda acestei desemnări nedemne, s-a apucat trup şi suflet de treabă şi a încercat să făurească un colectițional care deseori şi-a recompensat slăbiciunile prin muncă asiduă, printr-o descindere frecventă pe teren, printr-un dialog permanent cu cititorii. Fireşte, acet organ de presă a oglindit fidel tendințele generale din publicistica acelor vremi: tematizarea pe baza marilor campanii economice, culturale şi politice. Ca atare, iarna era „sezonul" dărilor de seamă şi a bilanțului din cooperativele agricole de producție, primăvara era destinată marilor campanii agricole şi primelor turnee culturale (care se repetau şi toamna), vara se raporta despre situția seceriş. Între timp, săptămânalul mai aducea informațiile de rigoare despre unitățile economice din localitățile cu populație românească: câte-o unitate industrială la Bătania sau Pocei, Aletea sau Macău. Iar aproape săptămânal se repetau şi anumite momente culturale şi şcolare: concursuri profesionale, întreceri culturale, turnee şi şezători folclorice. Iar colegii harnici de la Foaia urmăreau toate-toate acestea, publicându-le ca atare în paginile organului de presă românească, sub bagheta atentă a şefului.

Aici trebuie insistat la persoana, respectiv personalitatea lui Alexandru Hoțopan, ca redactor-şef, care în primii ani a depus eforturi insistente pentru făurirea colectivului redacțional. Aceste strădanii s-au realizat în două direcții: pe de-o parte o anumită structură internă, pe domeniile prioritare agricultură, viață politică, învățământ, şcoală şi tineret, mişcare culturală, preocupare folclorică, tradiție populară, cultură românească, cultură universală, sport. Cealaltă direcție s-a consumat în mobilizarea, respectiv înrolarea în activitatea redacțională a unor talente tinere, a unor colaboratori interni şi externi capabili, harnici şi promițători. În acest sens, „politica de cadre" cum se numea pe vremea aceea ocuparea câte-unui sau altui post a fost influențată în mare parte de firea deosebită a redactorului şef. Ca bun şahist şi fire deosebit de rațională, dar, paradoxal, şi impulsivă, Alexandru Hoțopan nu a cedat niciodată influențelor subiective, spiritual-sufleteşti, rămânând la luciditatea seacă, în anumite cazuri chiar încăpățânată, a realistului cu convingeri dogmatice, fundamentaliste, care nu putea fi convins cu una şi chiar dăunătoare spiritului de la Foaia noastră, ca o încătuşare în normele

social-politice ale vremii. În ciuda acestora, *Foaia* şi-a păstrat poziţiile, rămânând organul de presă numărul unu din rândul românilor din Ungaria.

În cele două decenii, colectivul redacţional condus de Alexandru Hoţopan s-a făurit permanent. Pe de-o parte i-a reuşit să atragă în rândul colaboratorilor cărturari români din Ungaria cu temeinice cunoştinţe profesionale: pensionari cu experienţă vastă, foste cadre didactice sau redactori, care au adus săptămânalului un prinos valoros din toate punctele de vedere. Pe de altă parte, de-a lungul anilor au ajuns să publice în coloanele Foii mulţi tineri, fie studenţi, fie absolvenţi de la secţii fililogice şi pedagogice din Debreţin, Seghedin, Budapesta şi Bucureşti. O seamă de tineri şi-au făcut aici ucenicia, unii trecând mai departe în alte resorturi din presa electronică sau scrisă, alţii urmând apoi activitatea de la catedră. Dar pentru cei mai mulţi, anii de ucenicie de la Foaia au rămas ani determinanţi în devenirea lor de intelectuali români din Ungaria.

Deschidere spre folclor

Cunoscând colegii tot mai temeinic domeniile jurnalisticii actuale, temele abordate, oamenii locurilor vizitate, treptat realizarea săptămânală a celor opt pagini a însemnat pentru colectivul redacţional compus din 5-8 membri o activitate tot mai uşoară, care a pretins eforturi tot mai puţine, munca bazându-se tot mai mult pe rutină şi circuit tematic. Ca atare, rămăsese de la o săptămână la alta relativ mult timp pentru pregătirea câte-unui număr, încât fiecărui colaborator îi mai rămâneau energii suplimentare pentru a se adânci în alte preocupări, de a se indrepta spre alte direcţii, pentru a se dedica altor domenii cultural-artistice sau practice.

Rămânând la această etapă de la începutul anilor şaptezeci, atunci redactorul şef Alexandru Hoţopan şi-a îndreptat atenţia pe de-o parte spre descoperirea şi atragerea de colaboratori noi, cealaltă direcţie era la fel de cunoscută de toată lumea: pasiunea pentru şah. Căci Alexandru Hoţopan a fost un bun şahist – şi nu numai. A fost chiar iniţiatorul unei mişcări şahiste pe plan naţional, care avusese înainte de toate meritul de a descoperi şi a promova tinere talente din domeniul acestui sport mental. în rândul intelectualităţii româneşti din Ungaria. Şi atunci, pe neaşteptate, se părea, s-a deschis o a treia perspectivă pe orizontul intereselor sale. Primind relativ deseori scrisori şi mesaje din partea cititorilor, Alexandru Hoţopan n-a făcut caz prea mare din acestea, în cele mai multe cazuri a reacţionat promt şi succint la ele, prin scrisori deschise sau prin mesaje personale, la adresă. Marea excepţie s-a dovedit însă drept piatră de hotar, drept punct crucial care urma să determine direcţia ulterioară din cariera lui. Săptămâni în şir au sosit la redacţie plicuri trimise din Pusta Otlăcii. Acolo un bătrân înţelept, cuminte, trimitea la adresa redacţiei scrieri diverse: poveşti, anecdote, aşternute frumos, curat, pe file dintr-un caiet dictando. Iar Alexandru Hoţopan le-a citit, le-a răscitit. Şi în ciuda firii sale rezervate, a devenit tot mai stârnit, mai interesat şi chiar entuziasmat de aceste scrisori trimise din Otlaca Pustă

de către Mihai Purdi. Acestea – transcrieri de un farmec inedit, cu multe onomatopee şi intercalări ungureşti – au deschis o etapă nouă din viaţa celui care urma să devină peste câtva timp folcloristul Alexandru Hoţopan. Iar acel Sany raţional, reţinut, căruia îi luceau ochii numai atunci când îşi pomenea copiii, fetiţa şi băieţelul adorat, devenea vorbăreţ, explica, se lansa în discuţii şi era înflăcărat ca un adolescent.

După transcrierea şi editarea primelor poveşti ale lui Mihai Purdi, A. Hoţopan s-a avântat în munca de colecţionare cu pasiune şi elan nebănuit. Au urmat ani de colecţionare şi transcriere de pe bandă, luni de corectare şi lectorare. Fiindcă dincolo de simpla colecţionare, textele adunate trebuiau transcrise fonetic, redactate, pregătite de tipar. Iar în această activitate, îndrumările specialiştilor maghiari au însemnat adevărate instructaje şi consultaţii de etnografie şi folclor, prin care s-a format A. Hoţopan ca primul specialist român din Ungaria al domeniului. Iar pentru că începând din aceşti ani şaptezeci Institutul de Etnografie şi Folclor a trecut şi la realizarea culegerilor folclorice ale naţionalităţilor din Ungaria, redatorul şef al săptămânalului românesc a devenit şi redactorul caietelor româneşti, realizate ani în şir bilingv. Iar pentru a realiza aceste caiete dintr-un material autentic cât mai variat, relativ tânărul folclorist a trecut la înfiinţarea unui cerc folcloric, atrăgând cadre didactice şi liceeni într-o muncă de colecţionare care avea apogeul la sfârşitul anilor şaptezeci, începutul anilor optzeci, culminând prin acele – şi azi legendare – tabere de colecţionare. La acestea şi-au dat aportul nu numai folclorişti, ci şi etnografi şi alţi colecţionari de valori spirituale şi materiale populare, cele mai cunoscute somităţi ale domeniului din Ungaria şi chiar din România. Prin atragerea tineretului în această activitate s-a lărgit nu numai sfera intereselor, ci şi orizontul cultural al participanţilor. Iar pentru însoţitori: muzeologi, etnografi etc, turneele au constituit ocazii optime pentru cercetările pe teren. Prinosul indirect al acestor ani de colecţionare şi muncă insistentă este categoric: azi românii din Ungaria se pot bucura de un tezaur folcloric descoperit, clasificat, salvat posterităţii în culegeri tipărite şi colecţii bine puse la punct, apreciate de publicul laic şi specialist.

Rădăcinile din pământ, ramurile din văzduh

La o recentă dezbatere, ajungând să fie evocată personalitatea lui Alexandru Hoţopan, părerile au fost diverse, chiar contradictorii. O singură trăsătură comună a unit toate părerile: începutul drumului, primii paşi făcuţi de A.Hoţopan pornind din casa părintească de la Micherechi, care au determinat toată viaţa lui. Trăgându-se dintr-o familie cu mai mulţi copii, aşa cum pe vremuri era firesc la Micherechi, Hoţopanii erau ceva mai avuţi decât alţi consăteni, iar părinţii au acordat o atenţie mai mare formării sufleteşti a copiilor, care s-a exprimat printr-o insistentă consecventă faţă de normele de igienă fizică şi mentală. Strădania s-a dovedit în aparenţă uşoară, dat fiind că toţi copiii familiei aveau mintea lucidă, ambiţia sănătoasă şi silinţa instinctivă. Că în familie s-au ivit uneori

conflicte cu şcolarizarea, cu alegerea drumului în viaţă, cu credinţa şi cu erudiţia, nu au fost momente singulare, dat fiind că ambii părinţi au dovedit o atitudine conştientă, o responsabilitate majoră pentru soarta copiilor, aşa cum se întâmplă în orice familie. Totuşi, la părinţii Hoţopan conştienţa educativă poate fi apreciată ca mai puternică decât cea obişnuită. Probabil de aici se trage şi legătura mai strânsă şi mai adâncă a copiilor faţă de satul natal. Căci legătura cu Micherechiul a fost una dintre cele mai puternice ligamente din viaţa lui Alexandru Hoţopan. În ciuda faptului că dele două volume cu prelucări epice provin de la povestitori din Otlaca-Pustă, respectiv Chitighaz, legătura folcloristului Alexandru Hoţopan îl leagă cel mai strâns de satul natal, care va fi întotdeauna punctul de plecare. Rădăcinile din Micherechi au rămas puternice în tot timpul vieţii, exprimate nu numai prin dragostea pentru locul natal, ci şi prin ataşamentul faţă de consăteni, faţă de foştii ortaci din şcoală, faţă de copiii din vecini sau faţă de urmaşii fraţilor şi verilor. Iar dincolo de această înrădăcinare în sărăturile şi cânepiştile Micherechiului, trunchiul activităţii folcloristice a lui Alexandru Hoţopan s-a dezvoltat impetuos. Crengile se revarsă bogat, într-o ramificaţie variată de colecţii autentice şi unice în felul lor. Aceste crengi se dezvoltă mai departe prin munca urmaşilor, cărora le-a implantat această pasiune pentru adevăratele valori ale românilor din Ungaria.

Un joc de-a dormitul

Pentru arcul vieţii lui Alexandru Hoţopan este impresionantă o întâmplare din copilărie, mai exact un joc practicat în multe seri de armonie familială. Aşa cum era firesc într-o lume fără minuni tehnice, serile erau rezervate poveştilor şi jocurilor. Iar copiii din familia Hoţopan, duşi la culcare, după ce mama închidea uşa, copiii au prins iarăşi viaţă. Iar ca nişte spiriduşi pe întuneric, se întrebau de-a cruciş şi de-a curmeziş: „Gyuri, dormi?" – „Dorm", venea răspunsul. „Anuţă, dormi?"– „Dorm!" „Sanyi, dormi?" – „Dorm!" Prima care nu mai răspundea era mezina, micuţa Ană, care, după o rundă sau două de întebări se legăna mai repede în lumea viselor.

De-a lungul deceniilor, fraţii Hoţopan au crescut, au devenit oameni în toată firea, s-au realizat în viaţă. De pe acum unii au şi plecat din această lume. Dar întreaga lor viaţă a rămas cu amprenta acelui joc din copilărie, care, într-un anumit fel, le-a determinat soarta.
„Sanyi, dormi?" – „Dorm."

Edda Illyés

Încercarea unică a lui Alexandru Hoțopan

În iunie 2004 am înregistrat un interviu de 90 de minute cu Alexandru Hoțopan. Întâlnirea noastră a avut loc la sediul *Foii românești,* săptămânalul căruia Alexandru Hoțopan i-a fost redactor-şef două decenii la rând şi a avut drept subiect cariera sa, succesele care l-au bucurat şi obstacolele pe care le-a întâmpinat. Ştiam cu toții că Sanyi era grav bolnav, că s-a retras de mai mulți ani din viața publică şi profesională şi că păstrează legătura cu puține persoane, în afara familiei sale. De aceea, faptul că a avut bunăvoința să-mi acorde o dimineață întreagă m-a bucurat nespus iar timpul petrecut împreună cu el şi discuția în sine rămân printre cele mai utile, mai emoționante şi mai înțelepte lucruri pe care le-am dus la bun sfârşit. Ca interlocutor, Alexandru Hoțopan era deosebit de cooperant, de o sinceritate debordantă şi de o modestie conştientă, afişând acel spirit critic, chiar neiertător, care l-a caracterizat toată viața, îmbinat cu o subtilă dragoste pentru om, în primul rând pentru omul simplu, pentru locul natal, pentru neamul românesc din care se trage şi pentru tradițiile cărora şi-a dedicat cea mai mare parte a existenței sale.

Interviul se înscrie într-un studiu mai larg, având în centru cercetarea etnologică românească, în cadrul proiectului *Ethnological Practice in Romania during Communism and its Implications for the Present State of the Discipline*; proiect inițiat de prof. dr. Otilia Hedeşan şi finanțat de Wenner-Gren Foundation prin *Historical Archives Grants.*

Pentru cititorii revistei *Conviețuirea* am extras câteva secvențe din acest interviu, pe care eu însămi nu l-am reascultat din 2004 decât azi, când îl aştern pe hârtie. Am ales amintirile legate de apariția primului său volum, *Proverbe şi zicători din Micherechi* (1974). Ştiu că rândurile pe care le-am scris în volumul *Din tradițiile românilor din* **Ungaria**, numărul omagial dedicat lui Alexandru Hoțopan în 1997, la împlinirea vârstei de 60 de ani, i-au făcut lui Sanyi multă plăcere, fapt care m-a umplut de mândrie. Aceste cuvinte, pe care le scriu acum, nu le mai poate citi, căci de aproape un an a plecat dintre noi. Astfel, transcrierea interviului din 2004 pare a întoarce pentru câteva momente timpul înapoi. Şi e nevoie de această întoarcere. Măcar pentru a ne aminti că o mare parte a regăsirii, a perpetuării şi a prestigiului comunității româneşti din Ungaria i-o datorăm profesorului, jurnalistului, culegătorului de folclor şi scriitorului Alexandru Hoțopan.

Mihaela Bucin: Dacă ar fi să renunți la una din preocupările tale de o viață întreagă, pe care ai lăsa-o la o parte?

Alexandru Hoțopan: Ha, ha, ha... E greu! Nu ştiu... Ca ziarist şi ca jurnalist, cele două decenii pe care le-am petrecut în fruntea *Foii noastre* au fost decisive pentru mine, din toate punctele de vedere. Mai târziu, când în activitatea mea a dominat

folclorul, culegerea şi prelucrarea acestuia... Deci pe acestea două le-aş păstra: jurnalismul şi folcloristica.

M. B.: Şi acum mai susţii că ai ajuns folclorist din întâmplare?

A. H.: Păi, da, din întâmplare, dar împrejurările în care am trăit şi în care am ajuns m-au dus spre acest teren de cercetare a culturii şi spiritualităţii noastre.

M. B.: Care au fost aceste împrejurări?

A. H: O dată că am ajuns la Uniune, şi mi-am dat seama de valoarea pe care o au aceste obiceiuri, datini, pe care, pe cele mai multe eu le cunoşteam din copilărie. Şi încă ceva: mi-am dat seama că noi, românii din Ungaria, n-avem niciun om de specialitate care să se ocupe de aceste lucruri. Doar Domokos a fost, care a început cu poveştile lui Vasile Gurzău. Şi când eu am văzut lucrarea lui, mi-am dat seama că astfel de materiale şi eu aş şti să prelucrez. Dar totdeauna să le culeg şi să le înregistrez, numai atât, asta a fost ideea mea de bază. N-am vrut niciodată să intru în cercul analizelor, foarte ştiinţific. Pentru mine a fost important să fixăm, să notăm ceea ce s-a mai păstrat încă.

M. B.: Deci, pe Domokos îl consideri modelul tău;

A. H.: Nu, eu nici într-un caz nu-l consider modelul meu! Numai m-a trezit la faptul că avem interlocutori, avem material din abundenţă în acest domeniu. Nu vreau să apreciez activitatea lui, ceea ce a făcut a fost pentru noi un imbold, un pas spre a recunoaşte că avem datorii, avem sarcini în privinţa asta.

M. B.: Când te-ai apucat de prima ta lucrare vastă, de culegerea de proverbe, ce model ai avut, cine ţi-a dat sfaturi?

A. H.: Uite: eu am dat faţă cu unele culegeri de proverbe şi zicători, şi ungureşti şi româneşti, şi mi-am dat seama că la Micherechi, unde m-am născut şi de unde provin, foarte multe proverbe şi zicători circulă. Apoi a fost un lucru foarte interesant pentru mine că omul de la sat, cu un vocabular restrâns, atât de clar şi de frumos se ştie exprima, şi tocmai pentru că atunci când a ajuns într-o situaţie complicată a conversaţiei, spunea un proverb sau o zicală. Şi cu asta a lămurit totul. Înţelegi? Am recunoscut acest fenomen prin care oamenii pot să comunice foarte frumos ceea ce doresc.

M. B.: Să ne întoarcem puţin în timp. Cum ai ajuns să lucrezi la Uniunea Democrată a Românilor din Ungaria. Erai profesor la Bătania, da? De ce tu ai ajuns la Uniunea din Jula?

A. H.: Uite, eu la Bătania am predat trei ani. Conducerea plăşii – atunci erau plăşi, raioane, *járások* – au fost foarte mulţumiţi cu activitatea mea. Mă ocupam cu sportul, cu cultura... La şcoală am introdus lucruri noi, şi au apreciat munca mea. Atunci, m-au solicitat să mă transfere la centru ca *népmüvelési előadó*... Ce-ar fi româneşte, nu ştiu... Să traduci tu...

M. B. Activist cultural...

A. H.: Atunci a fost la modă că numai cu aprobarea Uniunii şi a secretarului general se putea face un astfel de transfer. Şi când ei au trimis această cerere de transfer, Uniunea atunci a aflat despre activitatea mea Şi tocmai a fost aici un post

vacant, şi le-au luat-o înainte. Deci, având ei nevoie de un referent, şi-au aflat din ceea ce au scris în caracterizarea mea cei de la plasă, că ştii, aşa era atunci, au zis că huuu, ăsta-i omul nostru!... Însă s-au înşelat!!!

M. B.: S-au înşelat?

A. H.: Într-o măsură oarecare, da! Căci natura mea şi felul meu de-a fi nu le-au fost pe plac [...]. Eu am vrut să lucrez, ei au vrut să facă rapoarte. Ştii, şi asta nu e totuna! Şi eu am venit cu iniţiative noi, dar de cele mai multe ori, numai cu mari eforturi am reuşit să fac ceva.

M. B.: De ce crezi că iniţiativele tale nu le-ar fi fost pe plac?

A. H.: Pentru că ar fi trebuit să lucreze şi ei! Şi ei nu au fost ambiţioşi. Pentru ei a fost de ajuns dacă au putut să raporteze spre minister că aşa ş-aşa... Dacă s-a făcut, s-a făcut, dacă nu, nu! Doar să raporteze a fost ideea lor de bază şi practica lor până atunci. Înţelegi? „Am avut atâtea întruniri, s-au ţinut atâtea prelegeri, am avut întâlniri încoace şi-ncolo, şedinţe încoace şi-ncolo...". Dar n-a fost interesant ce, cu ce conţinut. Numai lista, ştii!

M. B.: Din punct de vederea calitativ, munca nu era controlată de nimeni?

A. H.: Aproape nu! Cei care au fost competenţi să controleze, erau prieteni între ei [...].

M. B.: Ai simţit că politicul, politica se amestecă în treburile tale?

A. H.: În mod direct, nu. Eu am fost referent, apoi referent principal. Cercul de activitate al Uniunii a fost foarte restrâns. Desigur, la o activitate culturală se vorbea foarte mult despre însemnătatea politicii staliniste a partidului, erau acele slogane care erau obligatorii la orice manifestare, festivitate. Era obligatoriu ca noi să facem câte o mică introducere, acolo, în care elogiam politica noastră faţă de minorităţi. Ş-atât. În mod indirect, într-o măsură s-a amestecat, că n-am vrut să intru în partid.

M. B.: Na-i fost membru de partid?

A. H.: Numai în 1970, când s-a decis că numai atunci pot să devin redactor-şef al *Foii*, dacă intru în partid. Era o obligaţie. Şi atunci, n-am avut încotro! De la Uniune am vrut să vin, să ne despărţim. Contradicţiile se adânceau din an în an, din zi, în zi. [...] Şi aşa am ajuns membru de partid în 1971.

M. B.: Să revenim la folclor. După ce ai făcut primele culegeri, te-ai adresat specialiştilor maghiari.

A. H. : A, să revenim la proverbe şi zicători... Primul pas a fost când mi-am dat seama că la Micherechi sunt folosite din abundenţă proverbe în comunicarea interpersonală, şi eu cunoşteam multe încă din copilărie, un lucru natural! Atunci mi-am propus să fac o mică culegere pentru *Foaia noastră,* care atunci încă era la Budapesta. Am adunat vreo 50 – 60 de piese, aşa, din memoria mea. Apoi am încercat să adun... Primul a fost Gheorghe Dulău, pe care l-am întrebat: hai, spune-mi şi tu... Şi uite-aşa, cu această metodă, când le-am citit proverbele pe care le-am adunat, mi-au completat cu altele... Domnul Vasile Marc, îl ştii, totdeauna când ne întâlneam, vreo câteva luni sau o juma de an, zice: uite, ţi-am găsit ceva! –

Hai, spune-atunci!... Aşa mi s-au adunat vreo patru, cinci sute de proverbe şi zicători. Asta a depăşit spaţiul unui articol. Atunci am zis că trebuie să fac altceva. Şi atunci am avut o conferinţă la Budapesta şi am făcut cunoştinţă cu Kósa László, pe care îl ştii... Deja el era şef la departament, apoi a devenit şeful la *Magyar Néprajzi Társaság*, Societatea Maghiară de Etnografie. A fost şi a rămas şi e o personalitate marcantă a acestui domeniu. Atunci am făcut cunoştinţă cu el. A fost o conferinţă şi fiecare minoritate a trebuit să prezinte un mic coreferat. Şi din partea noastră eu am întocmit un material, ce planuri, cum ar trebui să facem... Cum mi-am închipuit eu, că n-am avut de la cine să cer niciun sfat. [...]
M. B.: În ce an era?
A. H.: Cam prin 65 – 66. I-a plăcut ceea ce mi-am imaginat eu despre toată chestia asta, a venit la mine şi s-a prezentat cine e. Şi mi-a spus că pot să contez pe el. Şi vorbind, i-am amintit şi despre culegerea pe care o aveam deja la dosar. Şi el mi-a spus: Uite, ştii ce? Faci aşa: să mai culegi şi când termini o facem în două limbi... El mi-a spus ce să fac: să fie bilingvă, să dau explicaţia proverbului în maghiară, ce se înţelege în limba română prin dicton. Şi dacă există şi găsesc proverb analog în limba maghiară... Aşa am ajuns eu... Cam greu... Şi din asta reiese cât de multe obstacole a trebuit să trec. El a făcut propunerea. În anul acela mi s-au asigurat opt mii de forinţi pentru volum. Şi eu am spus că pentru atâta, nu fac volumul. Am spus 12 mii.
M. B.: Cine ţi-a asigurat aceşti bani?
A.H.: La minister am avut secţia pentru minorităţi, prin ei se asigurau chestiile bugetare. Dar de dispus asupra sumei pe care o primeam anual, preşedintele Uniunii dispunea. Şi el a spus că nu, gata...[...]. Şi aşa s-a târâgănat vreo doi-trei ani până mi-a ieşit primul volum. Şi numai aşa, că l-am avut la judeţ pe Csende Béla, şi a zis că intră şi ei... Atât doar că a citit recenzia pe care a făcut-o Kósa despre volum, că zicea... poate e adevărat, eu nu ştiu, eu n-am controlat, că a fost o încercare unică în Europa, el n-a auzit depre aşa ceva, că dintr-o singură localitate peste o sută de proverbe să fi culeasă cineva şi să le fi editat bilingv. Deci o încercare unică a fost atunci!

Mihaela Bucin

Ştefan Oroian ziditorul

Ştefan Oroian împlineşte 60 de ani de viaţă, dintre care 40 i-a închinat artei. Cele două repere temporale, fundamentale pentru fiinţarea pământeană de până acum a acestuia, ne dau dreptul să discutăm despre destinul unui om şi artist plastic ce s-a dedicat semenilor săi, cu scopul declarat de a-i face părtaşi la un demers creator ce a avut şi are ca fundament ideatic nevoia de regăsire de sine a fiecăruia dintre noi într-un univers cu energii contradictorii şi provocatoare.

Apropierea de Ştefan Oroian s-a produs în anul 1992, când Muzeul Ţării Crişurilor din Oradea i-a organizat o importantă expoziţie de pictură. O expoziţie ce a trebuit să treacă, mai întâi, prin avaturile neaşteptate provocate de partea română a serviciului vamal, dar care, odată aflată pe simezele sălilor muzeului, a atras atenţia prin ataşamentul plasticianului faţă de lecţia constructivistă clasică şi spiritul unei mişcări, avangarda istorică, ce s-a dovedit a fi, şi până astăzi,

generatoare de provocări în domeniul artei, precum şi prin consistenţa operei, una inconfundabilă ca stil şi mesaj

Traseul formării şi afirmării ca şi profesionist în pictură ne demonstrează că Ştefan Oroian este, nu numai un profund cunoscător al principiilor estetice avansate de manifestul curentului constructivist, dar şi, în egală măsură, un discipol ce nu şi-a uitat niciodată maeştrii – Juan Miró, Kassak István, înaintemergători de valoare universală, dar şi pe Vinkler László, dascălul din anii studenţiei. Această firească atitudine de respect nu l-a înrobit, însă, dimpotrivă, l-a motivat în a rămâne el însuşi ca şi zămislitor întru frumos.

Nu mai puţin benefică pentru fiinţarea ca artist plastic, deşi chiar Ştefan Oroian a invocat deseori tocmai reversul situaţiei, a fost „izolarea" într-un oraş, Jula (Giula), situat în apropierea satului natal, Bătania, respectiv a lumii româneşti atât de familiare lui, ce se încăpăţâna de atunci, chiar dacă presiunile datorate oficialităţilor erau apăsătoare, să îşi conserve tradiţiile, singurele în măsură să le dea şansa supravieţuirii ca şi grup etnic distinct. Dar, traiul în afara marilor centre culturale i-a fost un posibil handicap doar în ceea ce priveşte, în acest caz, mai dificilul acces la sălile de expoziţie ale acestora şi mai puţin din perspectiva trăirii unei vieţi trepidante. În schimb, posibilitatea de a se abandona atelierului, de a vieţui în continuare într-o matrice culturală care l-a marcat pentru totdeauna ca şi mentalitate şi structură sufletească, deopotrivă, şi într-un areal geografic unde câmpia întinsă, fără sfârşit, peste care primăvara, vara, toamna, iarna şi-au urmat cursul firesc, până nu demult, într-un ritm consacrat din timpuri imemoriale, şi în respectul caracteristicilor definitorii fiecărui anotimp în parte, l-au determinat în a-şi menţine sufletul curat şi în a decanta, într-o linişte absolută, armonii formale şi cromatice.

Pictura, grafica şi sculptura perioadei din urmă ne conving, dacă mai era necesar, că Ştefan Oroian este un creator pentru care vocabularul plastic ce şi l-a însuşit încă de la debutul în profesie, l-a călăuzit mereu şi mereu spre maturizarea unui microunivers în interiorul căruia năzuinţa spre absolut, în artă şi existenţă, s-au constituit în coordonate definitorii.

Pictura şi grafica se particularizează, prin ataşamentul arătat faţă de compoziţiile ce stau sub semnul bidimensionalului. Punerile în pagină care mizează pe cele două dimensiuni, înălţime şi lungime, asemenea mozaicurilor, frescelor şi icoanelor noastre, au fost preferate pentru că obligă la concentrarea în prim plan a unor structuri geometrizate cu înţeles de simbol şi, implicit, la perceperea cu limpezime a stărilor de trăire ce le-au fundamentat alcătuirea.

La rândul ei, cromatica se supune aceloraşi reguli personale instituite de Ştefan Oroian pentru a-şi defini crezul estetic, cauză pentru care revine, ca un leit-motiv, în compoziţiile sale, soluţia monocromatismului, dar un monocromatism agrementat de rafinate nuanţări tonale ce servesc, astfel, desăvârşirii întregului.

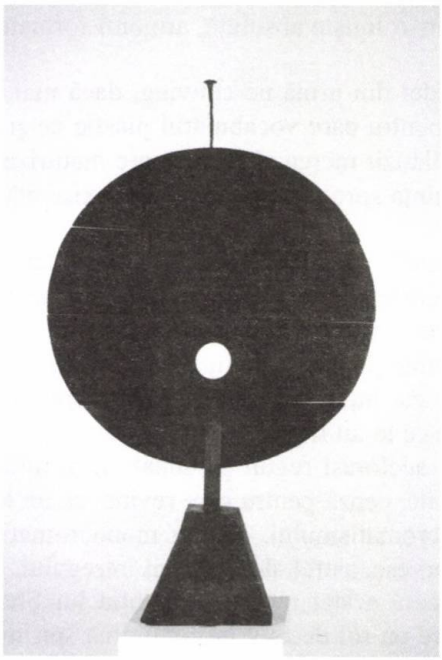
Şi, relaţia sursă de inspiraţie – operă a stat mereu în atenţia lui Ştefan Oroian, tocmai pentru că a considerat că are un rol decisiv în împlinirea spirituală

a creației semnate. Picturile și graficile realizate de la sfârșitul anilor '80 și până astăzi, inspirate ca și tematică de arta populară românească, de pictura murală a mănăstirilor Bucovinei și de arta religioasă clasică, ne confirmă adevărul de mai sus și ne demonstrează că rămânarea alături de cultura materială a patriei – mamă l-a realizat ideatic și l-a măiestrit în planul artei.

Sculpturile din lemn modelate de Ștefan Oroian sunt, și ele, rezultanta unei viziuni plastice care, pe de o parte, aspiră ca, în intimitatea expozițiilor datorate plasticianului, concordia în universul plăsmuit din interacțiunea obiectelor tridimensionale și suprafețelor plane ale lucrărilor de pictură și grafică să servească nevoii de dăinuire a unui spațiu și timp ideale, unde sufletele pot să își redobândească starea de inocență din anii când relele nu le-au acaparat, iar, pe de altă parte, să valorifice lecția lui Brâncuși, dedicată redescoperii configurațiilor primare și, implicit, energiilor interioare ale viețuitoarelor și lucrurilor ce populează universul dintru începutul lui, tocmai pentru că ele conduc la atingerea unei perfecțiuni admirabile, mult râvnită și de Ștefan Oroian în creația sa. Jocurile de forme, invariabil mizând pe expresivitatea liniilor curbe, continui, și pe un finisaj extrem, nu fac decât să mărturisească, încă odată, despre voința omului de artă de a autentifica un vocabular plastic în măsură să servească visării.

Ștefan Oroian și-a zidit un cosmos unde materia, culoarea, lumina coabitează ca și garant al valorilor perene, dar și al valorii creatorului acestuia.

Dr. Aurel CHIRIAC



KÉPEK ÉS MOZGÓKÉPEK

Egy film kapcsán Oroján Istvánról

Minőségi magány

Ezt a kifejezést Szuromi Pál művészeti író használta egyszer Oroján Istvánról szólva. Nem csak ekkor, de szinte valamennyi interjúban szóba kerül a művész magánya, amit kétszeresen is átél Oroján István. Egyrészt művészként, mert Gyula, ahol él országszéli kisváros, ami nem csak Budapesttől van távol, de a friss szellemű művészeti élettől is. Ugyanakkor átéli a román kisebbséghez tartozó, Magyarországon élő ember magányát is, ami talán az igazán se ide, se oda nem tartozás lebegését jelenti. Az utóbbit csak elméletileg érti (tehát nem érzi) az, aki nincs ugyanabban a helyzetben, a művészi magány azonban általánosabb és mások számára is érthetőbb, érezhetőbb, ismerősebb kategória.

Oroján Istvánról több ízben készült tévés anyag, rövidebbek és terjedelmesebbek is, néhánynak e sorok írója is részese volt. Ha festővel készít a riporter interjút könnyű dolga van, a riportalany beszél, az operatőr felveszi a képeket és kész az anyag. Ez az általános, a szabványos megoldás. Ha életrajzi vonatkozásokat, a művész környezetét is be akarja mutatni a szerkesztő, akkor fényképeket vesznek fel és néhány képsort a műteremről.

Vannak rendezők azonban, akik a kamerát nem csak a látvány rögzítésére, hanem annak értelmezésére használják. Közéjük tartozik Molnár József, aki több ízben is forgatott filmet Orojánról. Ő gondosan tanulmányozta a művész alkotásait – akkor is, ha már ismerte – s ugyanilyen alapossággal hallgatta a készülő interjút. Nem csak a művészt és műveit, de a művek logikáját, belső törvényszerűségeit is meg akarta ismerni. Kereste azokat az asszociációs pontokat, amelyek teljesebbé tehetik az értelmezést.

Az eddigi legteljesebb portréfilmet is ő rendezte az MTV szegedi Körzeti Stúdiójában, melynek szerkesztő riportere Boka Tibor volt.

Ebben Oroján István beszél a családról, iskoláról, pályakezdésről, továbbá művészi magatartásáról és etikai, erkölcsi mércéjéről. A filmben egyéni láttatásban tűnnek fel a művek, s nem csak az életrajzi vonatkozásokat, de a festmények bemutatását is egyéni értelmezési kísérlet hatja át. A jelen idejű képsorokat fekete-fehér filmrészletek szakítják meg, amelyek vagy közvetlenül, vagy áttételesen a látottakra-hallottakra reagálnak.

Oroján István 60. születésnapja alkalmából a róla készült filmből szeretnék idézni képsorokat és gondolatokat azért, hogy – akár névvel, akár név nélkül – megidézhessem azok alakját, akik barátként és munkatársként mellette álltak és állnak az elmúlt évtizedekben.

Testvérmúzsák

Festményt nem könnyű jól filmezni. Videoszalagra rögzíteni csupán technikai kérdés, ám attól még nem válik vizuális élménnyé. Ha állóképben megmutatunk egy képet, csupán információt közlünk. Ha a kamera túlzottan részeire szedi, meghazudtolja a szem fiziognómiáját, s a nézőt inkább taszítja, mint vonzza a látvány.

Ha azonban találkoznak a testvérmúzsák, pontosabban ihletett képviselőik, egészen különleges eredmény születhet. Ez történt Oroján képeivel, amelyek hihetetlenül gazdag értelmezést kaptak Molnár József érzékeny asszociációkban gazdag mozgóképi feldolgozásában.

Román táncok – ezt a címet kapta a kész film. „Román táncok", mint Bartók Béla zongorára írt darabjai, és „Román táncok", mint Oroján azonos című képsorozata.

Oroján István román származású (pontosabban román és szerb, de erősebb benne a román identitás) Battonyán született, ahol nem csak néprajzosok, de tévések is kutatták, rögzítették az autentikus román népi táncokat, s az archívum megőrizte a pótolhatatlan felvételeket, a ma már nehezen rekonstruálható eredeti mozdulatokat. Ezek a betétek is szerepelnek a filmben, a zene és a tánc ütemét szembesítve a képi formák ritmusával.

Más képsorokon vasúti síneket, bőröndöket, utazó férfiakat látunk utalva vándorlásra, otthontalanságra, helykeresésre, majd Szabó István Apa című filmjének jelenetrészletei következnek, amikor a művész édesapjáról beszél. Nem az elhangzottak dokumentatív megjelenítése történik tehát, hanem az események vizuális költészetté avatása, ami valójában az emlékképek felidézésére tett kísérlet.

Életrajzmorzsák

Oroján István a szegedi Juhász Gyula Tanárképző Főiskola rajz szakán tanult, ahol az első évben nem érezte magát túl jól. Úgy vélte, nagy hátrányt kell lekűzdenie. Hogy konkrétan mire gondolt, az nem derül ki. Talán a rajzi előképzettség, vagy a művészettörténeti tanulmányok hiányára gondolt, vagy a vidékről hirtelen nagyvárosba került fiatalember nehézségeire

Szathmári Gyöngyi, Lelkes István és Vinkler László voltak meghatározó tanárai a főiskolán, s mind közül Vinkler László hagyta a legmélyebb nyomot. Ő volt a festőtanára, akit tanítványai mesterként emlegetnek, holott ez tanárképző főiskolán ritkán szokásos. A tanár-diák viszony lassan barátsággá formálódott, ami a mester haláláig tartott.

A riporter kérdésére gyerekkori élményeket is idéz Oroján. Úgy 10 éves lehetett, amikor egy betegség hosszú időre, mintegy hat hétig ágyhoz kötötte. Unatkozott, és mivel nem kelhetett fel, rajzolgatott. Michelangelo Dávid című szobrát másolgatta sokszor egymás után. (Hasonló történet rémlik Munkácsy gyerekkorából is, aki a megerőltető asztalos inaskodás következtében gyengült le,

s a betegágyban született rajzai győzték meg gyámját arról, hogy Szamossy Elek mellé adja festőtanoncnak.)

Ez az első próbálkozás – a Dávid szoborral való találkozás – később szenvedélyes Olaszország-utazóvá tette Orojánt, s amint tehette, első külföldi útja Firenzébe vezetett. Itáliai látogatásai ettől kezdve rendszeressé váltak, s ha máshová idő- vagy pénzhiány miatt nem is tudott eljutni, Velence, a kortárs európai művészet legtekintélyesebb seregszemléjének színhelye rendszeres úti céljává vált. Óriási szakmai lökést adtak ezek az utazások, inspirációt és megerősítést a hagyományos, alföldi festészettel való szembefordulóshoz, ahova ugyan sose tartozott, de földrajzi környezetében sokáig ez számított az egyetlen járható – és sajnos, támogatott – művészi kifejezésformának.

Motívumok, motivációk

„A főiskola után kínlódtam, kerestem a stílusomat, aminek az alapjait még Szegeden alakítottam ki."

Pedig Szeged sem modern felfogású képzőművészetéről volt híres ekkor még (ellentétben pl. Péccsel) így késztetést sem nagyon kaphatott Orojánn a helyi művészeti élettől. Nem csak a főiskolán tanító festők (Vinkler László és Ficher Ernő kivételével) de a többi, városban élő alkotó is legfeljebb kétféle utat követett, vagy az alföldi tematikát, vagy a nagybányai plein airt. A geometriának ezen a vidéken nem voltak hagyományai még az avantgarde nagy, század eleji hullámában sem. Így csupán feltételezhetjük, hogy Orojánn saját festői orientációját egyrészt művészettörténeti tájékozottságából merítette, másrészt a kortárs Európára is kitekintő szakmai ismereteiből. Már ismerhette az orosz konstruktivisták, továbbá Paul Klee, Brancusi, Korniss Dezső és Barcsay Jenő művészetét, s valószínűleg nem elhanyagolható a mester, Vinkler László értő és érzékeny szellemi-szakmai támogatása sem. Aki ugyan egészen más típusú életművet épített, de műveltsége, szellemisége olyan távlatokat nyitott tanítványai előtt, amihez sokan csak évek múltán voltunk képesek felnőni.

Az első kiállítását 1975-ben, Békéscsabán rendezte Orojánn István, melynek megnyitására a magyarországi síkkonstruktivizmus egyik vezéralakját s egyben teoretikusát, Fajó Jánost kérte fel. Ez a választás végképp kijelölte szakmai útját, amiről azóta sem tért le. Nem sokkal később megismerkedett a *Budapesti csoport* néven tömörülő többi konstruktivista alkotóval is, többek között Nádler Istvánnal, Hencze Tamással és Bak Imrével. Ők ugyanazon az úton haladtak mint Orojánn, csak éppen a fővárosi lét és az egymást erősítő csoportosulás által – Orojánn helyzetéhez viszonyítva – előnyösebb pozíciót élveztek.

„A valóság ismerete, a természettel való napi érintkezés nélkül nincs semmilyen művészet. Keresem a motívumokat, melyeket fel tudok használni a képeimhez."

Az absztrakt festészet megteremtője, Kandinszkij rögzítette írásban azt, hogy mindegy, látszik-e a képen, vagy sem, a művészetben mindig a természet a

kiindulópont, vagyis az inspiráció kizárólag a valóságból származik. Oroján képeit látva: egymást keresztező vasúti sínek, az Eiffel torony vasbeton építménye, az eizensteini híres lépcsősor a *Patyomkin páncélos* című filmből, vagy a méhkaptár logikus sejtszerkezete – mindegyik lehet kiinduló pont. A mű tovább – vagy újraértelmezi a látvány rendjét, s létre hozza a maga művészi igazságát.

„Folyamatosan és keményen ki kell tartanom a stílusom mellett."

Oroján stílusa töretlen, de ez nem jelenti azt, hogy változatlan. Kezdetben a keményebb, *hard- edge* stílust követte, formáit határozott, éles kontúrral választotta el egymástól, a felületeket élénk erős színekkel töltötte fel. Lírai énje azonban ezeken a műveken is átsütött. Idővel fokozatosan szelídült színvilága, s a homogén síkokat különböző faktúrájú felületekre cserélte. Szinte a lírai geometriát találta fel, mert képein változatlanul a rend uralkodik, de az egyértelműség helyett az utóbbi években a lehetőségek árnyalatait tárja fel.

Orojánnál mindig is egyenrangú volt festői és szobrászi tevékenysége. Plasztikái megalkotásánál is a természetből indul ki, ám itt a műfaj materiális sajátosságánál fogva közvetlenebbnek tűnik mű és valóság kapcsolata. Kedvenc anyaga a fa, melyet olykor szögekkel párosít. Míg a képeken a művész dönt az anyagról, itt az anyag dönt a műről, mert a fa szerves és működő élőlényként magában hordozza – sőt sugallja – a lehetséges és kibontható tartalmat.

A fa másképp alapanyag, mint a festővászon, ami minden esetben négyzetes felület, s a mű létre jötte az alkotó választásán múlik. Ezzel szemben a szobrokat a talált tárgy formája és organizmusa (pl. egy sok éves, szép formájú gyökér) határozza meg. Anyag és alkotó között hosszú néma párbeszéd folyik, míg teljesen egyértelművé nem válik, mi az a többlet, amitől a művésznek meg kell fosztania a természet által lekoptatott tömeget. A folyamat ugyanaz, amit Michelangelo már ötszáz éve megfogalmazott: a mű benne rejlik a kőben (a fában) csak le kell róla fejteni a fölösleget.

Az így létre jött műalkotások születésről és elmúlásról, harmónikus és ellentétes kapcsolatokról, lágy és szúrós viszonyokról szólnak. *„Az én műfajom átértelmezni az átélt valóságot"* – fogalmazta meg a művész, s ha a világot, amiben élünk, képesek vagyunk megfosztani fényképszerűségétől, akkor Oroján üzenete is világossá válhat számunkra.

„Nincs megnyugtató lét. Művészként sem megnyugtató az életem, hiszen mindenki egyfajta harcot vív.

A siker csak egy pillanatot jelent, aztán újra belelendülök a munkába. A siker jó, de a lényeg az, hogy önmagával béküljön meg az ember. Ha nincs siker, akkor sincs baj, akkor is folytatni kell."

Pereg a film

A művész sötét háttér előtt ül, mögötte a háttérben egyik festménye. Amikor életéről és az őt ért hatásokról beszél, fekete-fehér filmrészletekre vált a kép. Amikor festészetéről faggatja a riporter, a képek is megjelennek, a technika

segítségével a képernyőn jobbról balra áthúzva, s az őket elválasztó fekete mező a kotta ütemjelzésére rímelve tagolja a sort. Majd jönnek a szobrok, melyeket a megvilágítás kelt életre, a művek alatt Bartók és Balanescu zenéje szól.

Időnként nevek szövődnek a beszélgetésbe a múltból és jelenből.

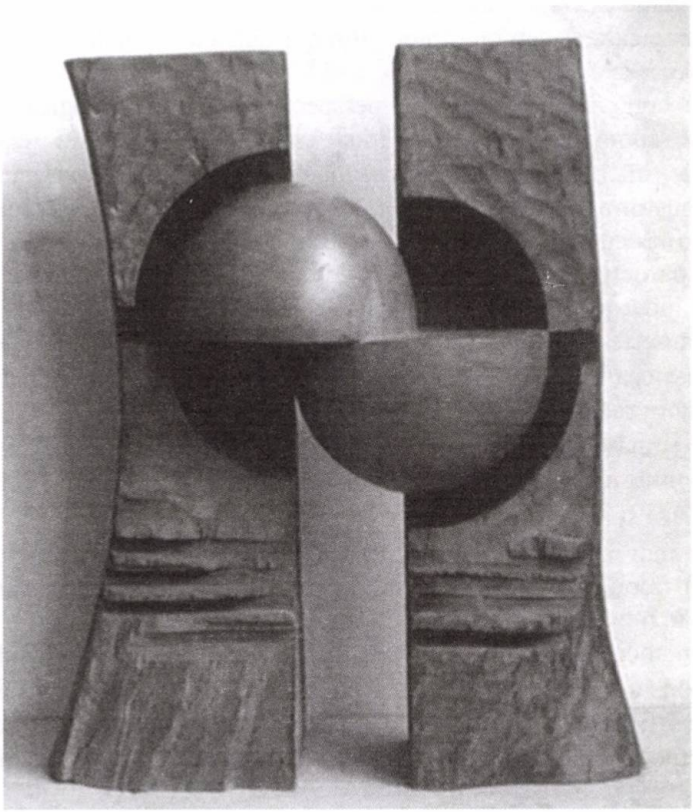
Nézem a filmet, és nem találom Oroján István magányát. Egy kedves, szerény, bölcsességnek sem híján levő embert látok-hallgatok, aki művész. Az igaz, hogy a művész mindig magányos. Egyedül van alkotás közben a fehér papírral, a vászonnal, a megmunkálandó anyaggal. Küzd és gyötrődik, s közben egyre következetesebben és gazdagabban bontakoztatja ki műveiben közlendőit a világról.

És közben nem veszi észre, hogy nincs egyedül, pedig ott állnak mögötte akik szeretik őt.

Itt a földön, és fent, az égi mezőkön.

(Oroján István születésnapjára és Molnár Józsi emlékére.)

Ibos Éva



Dr. Alexandra Costin
Universitatea Tehnică, Cluj

Implicațiile conceptului de comunicare în învățarea activă a limbilor străine

1. Considerații generale

Din perspectivă comunicativă, învățarea activă a limbilor străine este un proces complex, care se desfășoară pe durata întregii vieți, cu implicații majore de ordin social, cultural, educațional. Acest proces, indiferent de forma pe care o îmbracă, este influențat întotdeauna de contextul în care are loc, este diferit de la individ la individ sub aspect emoțional și cognitiv și determină schimbări și progres prin implicarea de noi înțelesuri cu relevanță în plan personal.

Metodele și tehnicile de lucru care subliniază importanța dobândirii competenței comunicative nu se disting atât prin conținut, cât mai ales prin scopul propus, și anume acela al realizării unei comunicări corecte și coerente față de context, comunicare structurată logic și în consens cu normele situației în care se desfășoară aceasta.

Modelul comunicării privit din perspectivă socio-psihologică consideră că procesele de comunicare, fiind în mod esențial sociale, sunt determinate de fenomene de interacțiune. Caracterul de interacțiune le conferă și aspectul dinamic, transformator. Mai mulți interlocutori sunt cuprinși într-un sistem complex de influențe reciproce; într-o activitate structurată în cadrul unei unități de învățare, participanții la un anumit tip de interacțiune - în grup sau în pereche - sunt studenții, dar putem considera și profesorul ca aparținând acestui cadru, chiar dacă rolul său este oarecum mai discret. Modelele educative preferate de metoda gramaticală și cea audio-lingvală, care au predominat în istoria predării limbilor străine anterior predării centrate pe comunicare sunt:

- modelul emițător-receptor, necompatibil cu autonomia învățării; profesorul are rolul să informeaze, explice, educe, motiveaze participanții la învățare, să organizeaze și să conducă procese de grup;
- modelul individualist, necompatibil cu necesitatea comunicării; participanții învață în mod individual, pe un fundal conferit de ceilalți participanți și, deseori, în mod concurențial;
- pentru metodele centrate pe comunicare este funcțional modelul comunitar, mai productiv pentru comunicarea interactivă; acesta ia în considerare faptul că, pentru fiecare student, actul învățării este profund personal, se desfășoară ca un demers căruia individul îi conferă caracteristici proprii (H. Siebert, 2001, p. 120).

Diferența între modelul mecanicist şi cel socio-psihologic al comunicării constă în faptul că nu mai exista un emițător şi un receptor ci, concomitent, doi interlocutori aflați în interacțiune. În comunicare, conform acestui model, nu există transmitere ci tranzacție, întrucât emiterea şi receptarea sunt simultane, emițătorul fiind în acelaşi timp emițător şi receptor şi nu *mai întâi* emițător şi *apoi* receptor (D. McQuail, 1999).

După J. Lohisse (2002), comunicarea, pe care se fundamentează relațiile sociale, reprezintă un act social deliberat sau involuntar, conştient sau nu, circumscris, în mod obligatoriu, unui context psihologic şi social. În acest sens, Watzlawick, teoretician al unui mod progresiv de a privi comunicarea, spune: *„Dacă admitem că într-o interacțiune orice comportament are valoarea unui mesaj, cu alte cuvinte este o comunicare, rezultă că nu poți să nu comunici, indiferent că vrei sau nu."* (Watzlawick et al., 1967, p. 137).

Comunicarea este un sistem care se poate realiza prin multiple canale - gesturile, mimica, tăcerea, comunicarea verbală. Prin actele de comunicare care vehiculează un mesaj, o semnificație, comunicarea are întotdeauna o finalitate, se desfăşoară pentru atingerea unui scop, al unui obiectiv. Indiferent de modul de desfăşurare sau de mediul în care are loc, sensul comunicării poate fi înțeles dacă analizăm şi identificăm care sunt obiectivele participanților. Predarea limbilor străine centrată pe comunicare se deosebeşte de celelalte încercări de teoretizare a predării tocmai prin încercarea de a *conferi interacțiunii o finalitate comunicativă clar precizată.*

Acest rezultat cu care se încheie în mod necesar fiecare activitate are, ca efect, modificări de percepție privind propriile capacități, stima de sine, o implicare afectivă mai mare şi sentimente de satisfacție pe măsură.

2. Caracterul tranzacțional şi interactiv al comunicării

Învățarea are loc într-un mediu social, prin interacțiune socială. Natura socială a limbii şi implicațiile pedagogice pentru predarea limbilor străine au intrat în atenția celor implicați în demersul didactic odată cu afirmarea abordării comunicative în predarea limbilor străine.

Căile noi deschise de curente ca interacționismul social au dat importanța cuvenită contextului social al învățării şi caracterului social al limbajului, ca instrument care conferă şi obține sens prin activitatea de învățare. În acest sens, putem menționa contribuția lui L. Vîgotsky şi a lui R. Feuerstein, care au accentuat importanța limbajului în interacțiunea dintre oameni, arătând că, prin acesta, este transmisă cultura, are loc învățarea.

Mediul pedagogic în care are loc învățarea se deosebeşte de cel natural, non - instructiv, care dă naştere la contexte nepedagogice, autentice, de încadrare a conversației. Cercetători ca L. van Lier (1984) afirmă că, la nivelul clasei, comunicarea nu poate fi o replică exactă a comunicării naturale în limba vizată, dar trebuie să se apropie cât mai mult de aceasta. P. Seedhouse (1996, p.16-24)

aduce argumente pentru faptul că cea mai mare diferență între modul în care are loc comunicarea în cele două contexte este felul în care au loc luările de cuvânt:

„În conversația comună (.....), luările de cuvânt sunt caracterizate de concurență și de inițiativă care se autoreglementează, în timp ce în conversația care are loc la ore, deseori luarea de cuvânt este indicată, în mod rigid, de către profesor".

D. Nunan (1987, p. 137) a definit diferența între comunicarea naturală, autentică și cea care are loc în mediul pedagogic astfel:

„Comunicarea autentică se caracterizează prin distribuirea inegală a informației, negocierea înțelesului (prin cereri și confirmări, cu scopul de a clarifica ceva), negocierea scopului de către mai mulți vorbitori și dreptul interlocutorilor de a contribui sau nu la o interacțiune. Cu alte cuvinte, nu există o ordine prestabilită, care să hotărască cine spune ceva unui interlocutor, când și cum".

Indiferent de scopul pe care actul comunicării îl are în vedere într-un context particular, esențială rămâne recunoașterea naturii tranzacționale și interactive a actului de vorbire, în care sunt incluși doi sau mai mulți interlocutori.

G. Brown și G. Yule (1983) au subliniat că aspectul tranzacțional al limbii este conferit de conținutul faptic sau informativ al mesajului. N. Jurcău (2001, p. 143) propune un model tranzacțional al limbii, subliniind intenționalitatea, scopul intenționat pentru care este transmis mesajul precum și faptul că transmiterea mesajului între persoanele care comunică este dublată de stabilirea unei relații în care factorii importanți sunt: rolurile celor doi interlocutori, scopul, prezența sau absența reciprocității, timpul, durata (cine transmite mesajul-emițător, cui transmite mesajul-receptor, ce mesaj transmite, ce efect are mesajul, ce canal de comunicare utilizează, ce scop urmărește).

Funcția tranzacțională a limbii intervine atunci când limba străină este folosită pentru a transmite informații. Folosirea limbii străine este orientată mai ales spre mesaj și mai puțin spre interlocutor. Informațiile trebuie transmise coerent și cu acuratețe iar vorbitorul trebuie să primească confirmarea faptului că mesajul a fost înțeles. Coerența, caracterul explicit, claritatea sunt esențiale în îndeplinirea unor sarcini de lucru care recreează realitatea, care sunt replica unor acte de vorbire din realitate.

Termenul de comunicare interactivă este legat de rolul comunicării orale în stabilirea și menținerea unui rol, a unei relații verbale de către interlocutor, fapt mai important chiar decât conținutul conversației. Dintr-o perspectivă mai largă, putem spune că a fost subliniată nevoia de studiere și învățare a limbilor străine prin contextualizare socio-culturală.

Folosirea interactivă a limbii străine este centrată pe interlocutor (pentru păstrarea statutului, identificarea și empatizarea cu ceilalți), după cum a fost caracterizată de sociolingviști. Tipuri de exerciții folosite frecvent pentru a exersa aspectul interactiv al limbii sunt cele pentru distingerea între invitații autentice și

cele adresate pentru a încheia o conversație, recunoașterea momentului în care un interlocutor se pregătește să introducă un subiect serios în cadrul unei conversații banale, identificarea gradului de familiaritate între vorbitori, distingerea conversațiilor tranzacționale de cele interactive.

3. Tipuri de comunicare; atitudini și comportamente ale participanților la comunicare

Adoptarea perspectivei intercomunicative a atras după sine schimbări esențiale în perceperea și aplicarea variabilelor comunicării, de la cele materiale până la cele mai greu cuantificabile (atitudini, comportamente, natura relațiilor interumane). Organizarea spațiului în care se desfășoară ora, dispunerea spațială joacă un rol esențial în natura interacțiunilor, determinând alegerea unui anumit tip de limbaj; amenajarea materială a spațiului creează relații sociale și exprimă o intenție: dialog și interacțiune în cazul unui spațiu deschis, circular, monolog și absența interacțiunii într-un spațiu închis, ordonat.

În general, cei care se implică în situația de comunicare se angajează cu toată personalitatea și motivația lor. Asupra lor acționează un ansamblu de forțe pozitive și negative care rezultă într-un anumit tip de comportament (J. Abric, 2002, p. 17). Astfel, forțele pozitive corespund nevoilor de perfecționare, de autorealizare, de atingere a unor obiective iar comportamentul care le corespunde este acela de empatizare. Prin încurajarea studenților de a trăi situațiile de comunicare, profesorul îi îndeamnă pe aceștia să-și să diminueze tendințe ca necooperarea, pasivitatea.

Tipurile de cunoaștere care se dezvoltă în comunicare sunt cunoașterea pasivă considerată ca superficială, exterioară, inaplicabilă la situații practice și cea activă-profundă, eficientă și cu capacitate de a influența acțiunile ulterioare, din situații reale, care elimină:

- iresponsabilitatea față de cuvântul rostit, absența răspunderii pentru ce ai spus,
- neparticiparea, refuzul răspunsului, neangajarea și indiferența,
- acceptarea nereciprocității, a pasivității,
- impunerea și promovarea anonimatului, favorizarea monologului.

Diversitatea și caracterul dinamic al procesului de comunicare fac dificilă definirea completă a tipurilor de comunicare, de aceea, pentru a caracteriza acele variante care apar la nivelul grupei de studenți ne vom opri la comunicarea verbală, la cea interpersonală și la cea de grup.

În *comunicarea verbală*, se utilizează ca mijloc de acțiune cuvântul vorbit, dar unii specialiști acceptă și luarea în considerare a folosirii, în acest scop, a cuvântul scris (reconsiderarea tipologiei celor patru deprinderi împărțite, tradițional, în productive și receptive, a luat în considerare și acest aspect al comunicării). Predarea centrată pe comunicare urmărește, ca obiectiv, realizarea comunicării nu doar prin intermediul deprinderii de a vorbi ci prin toate cele patru deprinderi

predate integrat, una în prelungirea şi în completarea celeilalte, cu observaţia că este mai uşor de realizat şi observat comunicarea prin activităţi verbale. Comunicarea verbală, numită uneori şi comunicare codată, cuprinde toate mesajele verbale şi se realizează în baza unei limbi comune şi a unui limbaj comun, două elemente absolut necesare pentru producerea transferului şi contratransferului informaţional, adică înţelegerea de către participanţi a mesajului şi reacţionarea în mod corect la acesta.

Comunicarea interpersonală este condiţionată de relaţia interpersonală. Cu cât empatia dintre indivizii care participă la comunicare este mai puternică, cu atât comunicarea este mai intensă şi tranzacţia de informaţii mai eficientă.

Comunicarea de grup este strâns legată de cea menţionată anterior; ea lipseşte în totalitate din structurile organizatorice ale mediului şi activităţile din repertoriul altor teorii şi practici metodologice.

P. Visscher (1991) identifică caracteristicile obligatorii care definesc persoanele angajate într-o sarcină de lucru în grup. Cu aplicare la ora de limbi străine, acestea sunt:

- unitate de timp şi loc, o distanţă minimă între indivizi şi o relativă proximitate (ora de limbi străine şi organizarea circulară a spaţiului),
- un motiv pentru a rămâne împreună (sarcina de lucru),
- un destin relativ comun (datele sociale şi traseul educaţional comun),
- posibilitatea formării unei percepţii şi a unei reprezentări a fiecăruia dintre membri despre ceilalţi (prioritatea activităţilor care favorizează comunicarea liberă, creativă),
- perceperea unei anumite grupalităţi observate şi din afara grupului (în organizare, se observă faptul că, în afara apartenenţei la o anumită clasă, studenţii se organizează mereu în aceleaşi grupe, după afinităţi, interese comune, etc.)2002

Modalităţile de organizare a activităţilor sunt multiple, dar toate iau în considerare principiile: interdependenţa pozitivă, răspunderea individuală, interacţiunea pozitivă faţă în faţă, dezvoltarea abilităţilor sociale şi procedurile de grup obişnuite (D. McQuail, op. cit.).

După J. Abric (2002), din regulile la care sunt supuşi doi indivizi confruntaţi cu aceeaşi sarcină de lucru pot rezulta normele de reglementare a grupului. Norma proprie grupului astfel stabilită sprijină afirmaţia că, în situaţiile de grup, apar calităţi noi şi supraindividuale. În situaţiile colective, fiecare participant încearcă să aibă o atitudine de mijloc, să nu emită opinii situate la extremă şi să negocieze, să acorde concesii pentru a se apropia de judecata celorlalţi membrii ai grupului. Normele astfel rezultate reglementează dinamica grupului, asigură buna funcţionare şi menţinerea acestuia.

Care sunt trăsăturile care caracterizează persoana cu competență comunicativă, trăsături pe care le dorim cultivate şi la studenții politehnişti? I. Şoitu (2001, p. 65) caracterizează persoana competentă astfel:

- în primul rând, printr-o gamă mare de comportamente care asigură diversitatea reacțiilor şi evitarea clişeelor. Motivația, care este generată de nevoia de a da autenticitate, viață comunicării, îndeamnă interlocutorii să caute mai multe variante de intervenție. Tipurile de comportamente generate de sarcina de lucru în cadrul grupei sunt cele operatorii care țintesc la atingerea obiectivelor propuse şi cele socioafective,
- selectarea tipului de comunicare adecvată. Fiecare situație, context comunicativ solicită un anumit tip de comunicare,
- capacitatea de a-şi îndeplini rolul care este diferit în funcție de o serie de variabile: locul, scopul, tipul de mesaj, normele de reglementare, actorii comunicării,
- autoobservarea, autoevaluarea şi autoperfecționarea comportamentală.

Tipurile de atitudini ale participanților, adecvate față de secvența de comunicare fixată ca țintă de către profesor favorizează situațiile optime de comunicare în care ascultarea devine activă, este supusă unor tehnici de perfecționare şi facilitează, în mod esențial, exprimarea.

Acceptarea necondiționată care presupune refuzul oricărei judecăți cu privire la ceea ce exprimă celălalt, neutralitatea binevoitoare, care nu înseamnă pasivitate ci implicare pozitivă, autenticitatea interesului acordat celuilalt, empatia sunt atitudini *sine qua non* ale asigurării unui climat optim (ibid., p. 213) .

În comunicarea umană, climatul este prioritar are prioritate în fața tehnicii iar calitatea relației este principalul factor care generează calitatea comunicării. Comunicarea nu mai apare ca instrument de comandă ci organizează, creează informația prin negocieri şi intervenții egale.

4. Concluzii

La nivelul realizării competenței comunicative, punct central în predarea modernă a limbilor străine, în toate dimensiunile pe care le implică aceasta, începând cu receptarea şi transmiterea unui mesaj corect, contextualizat, aplicarea metodelor centrate pe comunicare pune în valoare conceptul de comunicare, care a renunțăt să mai opereze o delimitare netă între cel care transmite mesajul şi cel care îl recepționează, considerând că, concomitent, fiecare participant la comunicare joacă unul din aceste două roluri.

Un alt aspect important al accentuării competenței comunicative este explorarea de către profesor a caracterului emoțional şi social al comunicării, pentru a-i determina pe participanții la învățare să realizeze caracterului autentic al comunicării, prin simularea situațiilor din mediul nepedagogic, explorarea

caracterului interactiv şi tranzacţional, fiecare dintre aceste variabile contribuind în mod specific la eficientizarea învăţării.

Filozofia de predare a limbilor străine percepe cu claritate şi acordă o mare importanţă caracterului social al învăţării limbilor străine şi puterii de transformare pe care o au acestea asupra studenţilor, la nivelul imaginii de sine, a comportamentului, a comparării identităţilor lor. După R. Oxford şi D. Crookal (1989, p. 136), *„A învăţa o a doua limbă înseamnă, în cele din urmă a învăţa să fii o altă persoană socială"* .

În general, comunicarea naturală, umană, de tipul faţă în faţă tinde, tot mai mult, să fie înlocuită de comunicarea virtuală, de esenţă diferită, cu valoare formativă redusă şi preponderent informativă. Înţelegerea unor aspecte esenţiale ale comunicării-respectul pentru mesajul transmis, pentru actul comunicării, respectul pentru interlocutor şi conştientizarea responsabilităţilor care decurg din comunicare este esenţială pentru învăţarea activă a limbilor stăine.

Bibliografie

Abric, J.-C., 2002, Psihologia comunicării, *Iaşi, Ed.Polirom*

1. Crookall, D., şi R. Oxford, 1988, *Review Essays*, Language Learning, 31.1, 128-40
2. Crookes, G. şi S. M. Gass, 1993, *Tasks and Language Learning*, Clevedon, U.K., Multilingual Matters
3. Lohisse, J., 2002, *Comunicarea*, Iaşi, Ed. Polirom,
4. McQuail, D., 1999, *Comunicarea*, Iaşi, Institutul European
5. Nunan, D., 1987, *"Communicative language teaching: Making it work"*, ELTJ, 41/2: 136-45
6. Seedhouse, P., 1996, *"Classroom interaction: possibilities and impossibilities"*, ELT Journal, 50/1:16-24, Oxford University Press
7. Siebert, Horst., 2001, *Pedagogie constructivistă*, Iaşi, Institutul European
8. Şoitu, Laurenţiu, 2001, *Pedagogia comunicării*, Iaşi, Institutul European
9. Van Lier, L., 1984, *Analysing interaction in second language classrooms*, ELTJ, 38/3:160-69
10. Visscher, P. (de), 1991, *Us, avatares et métamorphoses de la dynamique des groups*, PUG, Grenoble
11. Watzlawick,et. Al., 1967, *Pragmatics of the human communication. A study of interactional patterns, pathologies and paradoxes*, Norton and Co, NY

Conf. dr. Narcisa Ştiucă
Universitatea din Bucureşti
Catedra de Etnologie şi Folclor

DOBROGEA SAU BALCANII LA SCARĂ REDUSĂ
(STUDIU DE CAZ ASUPRA CĂSĂTORIEI)

Dobrogea românească, ţinut plasat în extremitatea sud-estică a României, este o foarte veche arie multietnică şi multiculturală unde locuiesc, alături de români, multe minorităţi. Acestea nu numai că formează un mozaic cultural interesant, ci au generat de-a lungul timpului *un model cultural* rezultat din păstrarea valorilor identitare proprii şi împrumuturi reciproce.

Unele grupuri s-au aşezat aici încă din Evul Mediu, altele, mult mai târziu. Ei au format, de la caz la caz, aşezări compacte sau s-au alăturat românilor în comunităţi mixte.

Atât într-un caz, cât şi în celălalt, minorităţile dobrogene şi-au păstrat o serie de valori care le definesc. Între acestea, cele mai evidente sunt: *limba*, *tradiţiile* şi *sărbătorile* (inclusiv repertoriul folcloric, vestimentaţia şi gastronomia). Pentru unele grupuri *religia / confesiunea religioasă* este, alături de *apartenenţa etnică*, un factor determinant în păstrarea identităţii. Un al treilea factor a fost cel *social-economic* (atât starea socială, cât şi ocupaţia tradiţională); prin acesta fiecare grup minoritar s-a delimitat atât de celelelalte, cât şi de cel majoritar, iar în unele situaţii, chiar de grupul etnic de la care se revendică.

Majoritatea grupurilor etnice din Dobrogea au avut în vedere până aproape de zilele noastre criterii matrimoniale de eligibilitate preferenţiale bazate pe cei trei factori enunţaţi ceea ce a dus la o endogamie relativ strânsă.

Totuşi, trebuie să menţionăm că, încă din primele decenii ale secolului trecut, s-au produs căsătorii mixte, ceea ce a declanşat numeroase şi complexe transformări şi asimilări. În ultimele cinci decenii, condiţiile sociale şi politice au determinat deschiderea chiar şi a celor mai conservatoare comunităţi. Principalii factori care au determinat-o au fost de ordin socioeconomic: dezvoltarea reţelei educaţionale şi migraţia tineretului către centrele industriale (cu principalele variante, navetismul şi stabilirea la oraş).

De asemenea, convieţuirea îndelungată cu grupul majoritar a făcut posibilă asimilarea sau, în cazuri mai rare, impunerea unor valori reprezentative ale minorităţilor. Aceste asimilări s-au produs pe baza unui foarte amplu fond patrimonial comun ce prezintă o diversitate recunoscută: *fondul balcanic*. Aşadar, putem vorbi despre *spaţiul cultural dobrogean* ca purtător al un *model cultural* ce reproduce la scară redusă zestrea culturală şi stilul de viaţă balcanice.

Acest fapt se manifestă însă diferit de la un grup la altul. Se dovedesc mai conservatoare grupurile compacte şi cele care au o altă religie decât cea creştină. Ele au contractat căsătorii prin endogamie în sens larg (cu persoane de aceeaşi religie / confesiune şi de aceeaşi etnie, dar originare din alte aşezări). În acest fel, trăsăturile dominante ale tradiţiei se perpetuează ca *mărci identitare*. Mai puţin conservatoare sunt grupurile mici care conviețuiesc alături de alte minorităţi sau de grupul majoritar în aşezări mixte sau în mediul urban. Acestea s-au dovedit mai deschise atât schimburilor matrimoniale, cât şi celor culturale generale însuşidu-şi, totodată, mult mai repede modelul urban.

Cele două comunităţi pe care le avem în vedere – cea elenă din comuna Izvoarele şi cea italiană din comuna Greci – prezintă asemănări şi deosebiri atât în istoria lor, cât şi în profilul identitar.

Sărbătorile calendaristice ale grecilor sunt numeroase; ele se prezintă ca o interesantă *sinteză de elemente balcanice* şi au căpătat funcţii de consolidare a comunităţii prin angrenarea unor secvenţe postliminale ale riturilor de trecere. Acestea, la rândul lor, sunt foarte bine conservate şi se prezintă în forme ceremoniale foarte ample şi complexe.

Atât obiceiurile de la naştere, cât mai ales cele de la nuntă şi moarte sunt extrem de apropiate de cele ale românilor prin formă, funcţie, actanţi, repertoriu. Acest fapt pare să se datorească, pe de o parte apartenenţei la aceeaşi confesiune, iar pe de alta, convieţuirii străvechi cu românii în zona Balcanilor şi mixajelor matrimoniale din ultimele decenii.

La italienii din localitatea mai sus menţionată se mai păstrează foarte puţine *sărbători tradiţionale*, cel mai bine conservată fiind ziua de Santa Lucia, patroană a comunităţii şi a parohiei. De altfel, sursele orale nu au indicat o bogăţie prea mare a acestora, fapt datorat în bună măsură implicării profunde a bisericii romano-catolice

Riturile de trecere au fost iniţial conformate rigorilor confesionale şi percepute ca puternic caracterizante. Cu toate acestea, convieţuirea alături de români şi căsătoriile mixte, precum şi instituirea unor relaţie de rudenie spirituală (năşia) au făcut posibile asimilarea unor secvenţele rituale şi chiar modificarea scenariului ceremonial. Am văzut în aceste forme concrete de răspuns ale grupului minoritar la presiunile majorităţii nişte soluţii menite să-i apropie pe italieni de români şi, totodată, să consolideze comunitatea compusă din microgrupuri diferite ca origine (apartenenţă la zone distincte ale Peninsulei Italice) şi statut social-economic.

Anticipând, putem afirma că, dacă în cazul comunităţii elene se poate vorbi despre o omogenitate evidentă pe care se bazează tot ansamblul de tradiţii, în cazul celei italiene este perceptibilă până astăzi păstrarea tensiunilor generate de aprecieri negative în interiorul grupului.

De altfel, într-una dintre puţinele lucrări[i] de la începutul secolului XX despre tradiţiile din vechiul sat Alibeichioi (Izvoarele, de astăzi), găsim referiri la

„conservarea caracterului etnic al grecilor", la „grecizarea bulgarilor" (i.e. a familiilor care au imigrat o dată cu grecii, în sec. XIX), la „excesiva solidaritate a locuitorilor". În acest fel, grecii se constituiau într-*o unică, mare familie* ai cărei componenți erau înrudiți îndeaproape.

Dimpotrivă, în comunitatea italiană s-au structurat şi au funcționat o serie de opoziții interne bazate pe criterii socio-profesionale şi statut economic. Ele erau, de fapt, prelungiri ale localismului din patria-mamă. „Italienii de jos" (din vatra satului) erau agricultori din Belluno şi au fost naturalizați în jurul anului 1880, devenind cetățeni români prosperi. Ei se delimitau de „italienii de sus" (din colonia de muncă) care erau tăietori în piatră din Friuli, muncitori sezonieri săraci, numiți şi „paşaportari" (cetățeni italieni cu rezidență temporară).

Sunt frapante două atitudini paradoxale ce-i caracterizează pe „italienii de jos": pe de o parte, ei au avut o atitudine de recul şi chiar de respingere față de compatrioții lor - manifestată prin preferința pentru căsătoriile strâns endogame, bazate pe criterii economice şi sociale şi mai târziu pentru cele mixte (cu români),- pe de alta, au prezentat interes şi inițiativă în păstrarea şi cultivarea a spiritului etnic într-un mod constant şi entuziast, chiar în ciuda acceptării cetățeniei române, cu toate drepturile şi îndatoririle ce au decurs din aceasta.

Un mod grăitor de afirmare a acestor tensiuni se reflectă în atitudinea lingvistică din interiorul familiilor consemnată la mijlocul secolului trecut[ii]: „în unele familii soțul bellunez nu vrea să vorbească friulana (dialectul matern al soției) pentru că îl consideră un dialect inferior, o italiană foarte coruptă", în altele, dacă femeia era originară din Friuli, vorbea belluneza cu soțul şi copiii, iar friulana, doar cu părinții şi frații săi.

Fiecare dintre aceste comunități îşi ordonează într-un mod propriu opțiunile matrimoniale. La greci, aşa cum am arătat, criteriul etnic, conjugat cu cel confesional, au avut o importanță primordială, decisivă pentru păstrarea profilului identitar. Urmau, în ordine, criteriile moral şi social. Până în urmă cu doar câteva decenii comunitatea din Izvoarele a păstrat o endogamie strictă, arareori aria de opțiune a bărbaților fiind extinsă preferențial la satul Iulia, locuit de bulgari. De altfel, acesta constituise încă de la mijlocul sec. XIX ceea ce se numeşte de obicei o „arie de endogamie locală". Odată căsătorite cu grecii din Izvoarele, femeile trebuiau să se supună regulilor familiale şi tradițiilor comunității, fapt ce dovedeşte conservatorismul şi coeziunea acesteia. Căsătoriile cu grecii negustori din mediul urban erau adevărate excepții, întrucât aceştia din urmă credeau despre locuitorii din Izvoarele că sunt găgăuzi sau chiar bulgari, raportându-se la trecutul acestora (timp de mai bine de un deceniu, urmând armatele țariste, ei s-au refugiat în Basarabia)[iii]. La această apreciere se adaugă şi statutul socio-profesional inițial, acela de păstori. Abia în ultimul deceniu, acest grup minoritar compact a fost afiliat – cu destule rezerve – la Uniunea Elenă din România.

La italieni, se pare că la începuturile existenței comunității, au funcționat în ordine: criteriul social (strâns legat de cel etnic), cel confesional şi cel moral.

Căsătoria era „o afacere de familie", de aceea, în bună măsură, tinerilor le era respectată libertatea de a alege. Totuşi, cum cele două microgrupuri despre care am vorbit (agricultorii naturalizaţi şi „paşaportarii"-pietrari) se întâlneau arareori, prilejurile de contact direct erau puţine. Tinerii se întâlneau mai ales în familie, la sărbători şi aniversări în cerc restrâns, în serile de „rosario", la catehizarea făcută de preotul catolic şi abia către sfârşitul etapei nubile (în pragul căsătoriei), la petrecerile duminicale numit „jur". Peţirea şi logodna se făceau în modul cel mai discret şi restrâns cu putinţă: cu participau doar a cele două familii, a fetei şi a băiatului. Fata primea din partea logodnicului ei un inel, fără a dărui în schimb nimic. Din acel moment „i promesi sposi" ieşeau împreună pentru a face cunoscut „angajamentul" lor. Această etapă dura între câteva luni şi câţiva ani, fiind socotită de către italieni ca hotărâtoare pentru cunoaştere reciprocă şi armonizarea viitorului cuplu. Logodna se putea rupe oricând, fără consecinţe negative pentru cei doi tineri sau pentru familiile lor, dar acest fapt se petrecea foarte rar.

În comunitatea greacă, se păstra (şi încă se mai păstrează) un control riguros al căsătoriilor exercitat de familie în sens larg (famèli = neam) şi chiar de comunitate. Acesta se reflectă în secvenţele ceremoniale şi rituale în care sunt antrenaţi nu numai părinţii tinerilor, ci şi rudele lor, prietenii de familie şi, uneori, vecinii. Aşa cum deja am punctat, tradiţiile şi obiceiurile care însoţesc căsătoria şi nunta, sunt puse sub semnul unor tensiuni între cele două grupuri familiale, cel al mirelui şi cel al miresei, confruntările relevând în mod clar poziţia superioară a bărbatului.

În momentul peţirii, familia viitorului mire nu-şi permite niciodată un refuz fiindcă acesta ar atrage altele. De aceea, înaintea peţitorilor merg la casa fetei, în mod discret, seara târziu, „intermediarii" care tatonează terenul şi iau act de atitudinea şi intenţiile familiei acesteia. Aceste persoane rămân gaj până la sosirea băiatului însoţit de părinţi şi alte rude.

Logodna este un alt prilej de afirmare a superiorităţii familiei viitorului mire. Aceasta este pusă sub semnul schimbului de daruri, dar al un schimb inegal. Tânăra fată primeşte de la viitorii socri un costum tradiţional ce poartă şi însemnele căsătoriei: bijuterii pentru cap („zale"), cordon de argint şi, odinioară, salbe de bani. În această ţinută, până în urmă cu 20-30 de ani, tinerele logodite îşi făceau apariţia în zilele de sărbătoare până la nuntă şi încă şase săptămâni după aceea. La rândul ei, fata face daruri importante viitorilor socri, dar nu şi mirelui. De altfel, pe toată durata logodnei, adică nu mai mult de două luni (cât timp familiile pregătesc ospăţul de nuntă), cei doi tineri nu petrec împreună cu niciun prilej. Dimpotrivă, ei caută să fie cât mai mult în mijlocul grupului lor de vârstă şi gen, cu toate că, prin amploarea petrecerilor de peţire şi logodnă, toată comunitatea ia act de angajamentul încheiat.

Momentul antrenării în mod oficial a comunităţii – invitarea la nuntă – evidenţiază, la rândul lui, modalităţi şi grade diferite de raportare a individului şi cuplului la grupul social. Conform celor mai vechi practici, la italieni, cei care

invitau la nuntă erau mirii înşişi. Aici îşi spuneau cuvântul relaţiile celor două familii - înrudirea apropiată şi prietenia (ulterior, vecinătatea) – pe baza cărora se proceda la o selecţie. După deceniul al treilea al sec. XX, ei au adoptat moda urbană a invitaţiilor tipărite cu text în limba italiană şi apoi chiar în limba română.

Grecii din Izvoarele continuă tradiţia ca trei fete din partea miresei („diverițe") şi trei flăcăi din partea mirelui („diveri") să invite la nuntă după o ceremonie arhaică şi complicată ce implică o vestimentaţie, o recuzită şi un tip de comunicare ceremonializate. De altfel, aceşti „asistenţi" ai mirilor sunt prezenţi în toate momentele importante ale nunţii. Din această secvenţă este evident faptul că grecii mai păstrează - în forme vechi - etapele de desprindere de vechea stare şi de integrare treptată în cea nouă, totul fiind subliniat de gesturi, acte rituale, schimburi de daruri şi formule de politeţe.

Un moment ceremonial prezent şi la români şi păstrat până în anii din urmă de greci, dar mai puţin de italieni, a fost dusul zestrei. Acesta era unicul prilej de afirmare a bunăstării familiei fetei. Obiectele pe care aceasta le ducea în casa viitorilor socri erau etalate cu ostentaţie. Se forma un alai numeros şi foarte vesel, însoţit de muzică, ce străbătea întreg satul în miezul zilei. Acesta era, de fapt, debutul nunţii, întrucât se petrecea cu câteva zile înainte de ceremonia religioasă. Italienii vârstnici îşi amintesc că această secvenţă au adoptat-o numai familiile mixte, mai precis, a fost un aport al fetelor române acceptat de mirii italieni pentru a nu stârni comentariile consătenilor.

„Schimbul de plămadă" este un mod arhaic de comunicare şi de afirmare simbolică a relaţiei căsătoriei. La nunţile greceşti, în ziua de joi, când se începea frământatul pâinii şi al cozonacilor. Făina era cernută de doi copii, o fetiţă şi un băiat, ai căror părinţi erau în viaţă, gest simbolic ce prefigura constituirea cuplului sub semnul fecundităţii. Două prietene ale miresei mergeau la casa mirelui cu bucăţi de aluat plămădit şi aduceau de acolo o cantitate egală pe care o încorporau în aluatul pregătit de familia ei. Într-o formă similară, momentul ritual este atestat şi la români[iv] aşa încât este greu de stabilit dacă este vorba despre unul cu largă răspândire balcanică sau despre un element de aculturaţie.

Preparativele de nuntă sunt rezultatul negocierilor dintre cele două familii, dar, în principiu, cea mai mare parte a cheluielilor revine familiei mirelui. În forme diferite, se practica atât la greci, cât şi la italieni, „nunta în două părţi" (locuri). Aceasta este una dintre cele mai vechi forme ceremoniale care se găseşte din ce în ce mai rar în România.

Din acest punct de vedere, nunta italiană se înfăţişează ca o formă de trecere la tipul de nuntă urban. Ospăţul, compus din preparate tradiţionale, era destinat numai familiei şi prietenilor apropiaţi şi avea loc la casa mirelui, iar petrecerea cu muzică şi dans se desfăşura la un salon închiriat sau la o cârciumă, unde erau invitaţi şi români, chiar şi atunci când căsătoriile nu erau mixte. După 1950 aceaste momente s-au contopit dintr-o singură petrecere organizată la salon.

Grecii păstrează însă tradiţia organizării a două ospeţe separate: unul mare, la casa mirelui (mai recent, la căminul cultural sau la restaurant), şi un altul la casa miresei. La miezul nopţii, mama acesteia aduce daruri numeroase şi foarte bogate atât familiei ginerelui, cât şi naşilor şi rudelor acestora. Ritualul implică multiple componente: dans pe ritm tradiţional (Geampara), scandarea unor formule, toasturi, sărutatul mâinii naşilor şi mici pantomime comice. Este un gest prin care familia miresei - care pierde un membru - caută să atragă bunăvoinţa familiei în care va fi integrată. Totodată, este o modalitate de tip potlach[v] prin care părinţii miresei încearcă să facă faţă concurenţei familiei mirelui, afirmându-şi, la rându-i, bunăstarea. Totuşi, supremaţia acesteia îşi spune cuvântul până în final căci, imediat după acest moment, trimişii acestuia („caracagiii") merg la casa miresei pentru a supraveghea strângerea darurilor şi a pregăti cel de-al doilea ospăţ ce are loc în cinstea mirilor a doua zi. (cf. infra „legătoarea")

De fapt, până la un punct întreg scenariul nunţii din Izvoarele se compune din secvenţe ce se desfăşoară simetric şi simultan atât la mire, cât şi la mireasă. Este forma pe care o găsim răspândită în tot spaţiul balcanic, iar în cel românesc este foarte bine conservată în jumătatea de sud.

La greci, momentul desprinderii tinerei fete de grupul de vârstă şi de familia sa era cândva foarte spectaculos. Pieptănatul ritual al miresei, pregătirea podoabelor de nuntă şi a darurilor pe care le făcea „cavalerului de onoare", mirelui şi rudelor acestora aveau loc sâmbăta seara cu ocazia unei petreceri cu participare exclusiv feminină. Acest moment se numeşte „Mărgelele" în toată zona Dobrogei precum şi în judeţele de la Dunărea de Jos, atât la români cât şi la grupurile minoritare.

Credem că prezenţa acestei secvenţe rituale în structura nunţii tradiţionale pe o arie atât de mare se datoreşte semnificaţiilor universale conferite acestei etape de separare. Totodată, similitudinile vestimentare, mai ales în ceea ce priveşte podoabele nupţiale ale miresei, au făcut posibilă impunerea şi păstrarea denumirii chiar şi acolo unde nu mai are azi un suport etnografic.

Un exemplu edificator îl constituie adoptarea acestui moment şi a denumirii lui de către italieni deşi era vorba doar de o petrecere de adio între fete, fără nici un fel de alte implicaţii rituale. Italiencele spun că ideea îmbogăţirii propriului ceremonial cu acest împrumut nu le-a displăcut întrucât momentul despărţirii este unul emoţionant, unic pentru orice fată, prin urmare, merită să fie celebrat.

Nu acelaşi lucru s-a întâmplat cu secvenţa ce se desfăşura în paralel la mire: bărbieritul ritual, episod prezent, de asemenea, în aria balcanică şi în cea mai mare parte a României. Este evident că păstrarea lui într-o formă completă de către greci este rezultatul apartenenţei la cultura balcanică. Un aspect pe care convieţuirea cu românii l-a modificat este acela că lăutarii intonează cântecul specific în limba română, întrucât, iniţial, momentul era însoţit doar de o melodie de dans. Această secvenţă ce are o desfăşurare dramatică presărată cu elemente

ludice nu a fost adoptată de italieni, în schimb, ea se regăseşte şi la alte minorităţi dobrogene.

De altfel, la italieni şi momentele ce preced ceremonia religioasă sunt foarte puţin spectaculoase, singura mutaţie ce s-a produs mai ales în urma căsătoriilor mixte fiind aceea că mirele, însoţit de familia sa, merge la casa miresei pentru a o aduce la biserică. În acest moment, se produce şi ritualul ruperii unui cozonac deasupra capului miresei, din care apoi se împarte întregii asistenţe. Secvenţa a fost împrumutată, afirmă aceştia, de la români şi poartă numele de „turta miresei" prezentând evidente conotaţii de stimulare a belşugului şi fecundităţii ce estompează şi domină funcţiile mai vechi de separare de vechea stare şi de consacrare în cea nouă.

În schimb, la greci, momentul despărţirii de familie a celor doi tineri, primirea naşilor de cununie, cererea miresei şi plecarea la cununie abundă în gesturi rituale de purificare, de stimulare a fertilităţii, numeroase schimburi de daruri scumpe şi de formule de politeţe şi de urare. Un rol ceremonial important în ambele comunităţi îl deţine cavalerul de onoare (deverul), un fel de maestru de ceremonii, dar de cel mai mare prestigiu se bucură naşii (nunii), părinţii spirituali şi giranţii ai tânărului cuplu. Relaţia naşi-fini este una dintre cele ce definesc spiritualitatea românească, dar şi pe cea balcanică de religie creştin ortodoxă, în general. La greci, riturile postliminale dau acestei relaţii o amploare deosebită concretizată în numeroase şi complexe etape de integrare şi de recunoaştere a noii familii, ce se consumă încă un an după cununie[vi].

După cum bine se ştie, la comunităţile catolice această relaţie spirituală nu există decât în cazul botezului fără prelungiri obligatorii la căsătorie. Mirii erau însoţiţi la altar de martori, de cele mai multe ori prieteni ce nu formau în mod necesar un cuplu. De mai bine de o jumătate de veac, italienii din Dobrogea au adoptat şi această relaţie de înrudire sprituală transformând rolul restricţionat al lui „compare del annelo" în cel de nun şi pe cel al lui „commare del annelo" în cel de nună, cu toată suita de atribuţii şi privilegii ceremoniale. Acest fapt s-a petrecut mai ales în urma căsătoriilor mixte, dar şi ca urmare a alegerii nunilor din rândul românilor.

Rolul acestora se prelungeşte şi în momentele postliminale, dar cu o amploare restrânsă, redusă practic la următoarele două zile. Acestea sunt destinate definitivării statutului de femeie căsătorită al miresei în cadrul ritualului numit „legătoarea", astăzi generalizat în Dobrogea. Este un nou prilej de schimb de daruri, cu implicaţii sociale evidente ce contribuie în cel mai înalt grad la consolidarea familiei şi a comunităţii, ceea ce i-a asigurat perpetuarea şi extensia.

Cea de-a treia zi, „ziua plăcintelor", este afectată unei petreceri a femeilor care au ajutat la ospăţul de nuntă şi este marcată de consumarea unui preparat culinar tradiţional: plăcinta dobrogeană. Şi această secvenţă ceremonială s-a generalizat în ultimele decenii în Dobrogea. Este un mod agreabil de a încheia

petrecerile de nuntă dând ocazia să se distreze şi aşa-numiţilor „alergători" sau „truditori".

Am schiţat numai câteva aspecte care structurează astăzi nunta tradiţională în acest spaţiu multicultural. Acestea ilustrează în modul cel mai grăitor convergenţa către un model propriu constituit din împrumuturi şi generalizări, din schimbări structurale şi din adaosuri rituale.

Faptul că şi comunitatea italiană a asimilat o serie de elemente proprii culturii majorităţii nu se datoreşte, după opinia lor, doar căsătoriilor mixte, ci şi apropierii genetice, fondului comun latin. Este evident însă că adesea este vorba de fenomene cu arie de răspândire balcanică, comune populaţiilor sud-slave, grecilor, albanezilor şi turcilor. Conştient sau nu, italienii din Dobrogea s-au lăsat modelaţi de un spaţiu cultural rezultat el însuşi dintr-o sinteză extrem de complexă. Pe de altă parte, aceste asimilări şi adaptări au fost necesare italienilor pentru armonizarea cu românii majoritari şi pentru perpetuarea şi consolidarea comunităţii. Totuşi, sentimentul italienilor ce trăiesc astăzi în satul Greci este acela că, încetul cu încetul, identitatea lor de grup păleşte şi că sunt asimilaţi.

Nu acelaşi lucru a fost valabil pentru greci a căror zestre culturală, marcată puternic de arhaicitate şi rusticitate, era oricum mult mai apropiată de cea a românilor. Păstrarea tradiţiilor sub aspectul lor vechi şi încadrarea lor într-un sistem consolidat de practica socială a asigurat vitalitatea şi solidaritatea acestei comunităţi. Chiar dacă sunt conştienţi de „concesiile" făcute integrării în spaţiul de adopţiune, grecii nu au sentimentul asimilării, ci dimpotrivă, manifestă o constantă preocupare pentru păstrarea şi afirmarea identităţii.

Nichita Bonjug – „Note asupra *grecilor* din satul Regele Ferdinand I – Alibeichioi" (extras din *Analele Dobrogei*, an. X, 1929), Cernăuţi, 1929, p. 273

[1] Maria Iliescu - Le frioulan à partir des dialectes parlés en Roumanie, Mouton Le Hague, Paris, 1972, 20 squ.

[1] Nichita Bonjug – op. cit., p. 274 squ.

[1] S. Fl. Marian – Nunta la români (1890), Ed. Grai şi Suflet –Cultura Naţională, Bucureşti, 1995, p. 189 squ.

[1] Marcel Mauss – Eseu despre dar, Institutul European, Iaşi, 1993

[1] Narcisa Alexandra Ştiucă (coord) – Repere dobrogene (Note şi comentarii de teren), CNCPCT, Bucureşti, 2004, p. 89-94

Monica Beatrice Bercovici
Asistent cercetare
Institutul de etnografie şi folclor „Constantin Brăiloiu"

Evreul în percepţia actuală – teritoriu al diferenţelor

Istoria orală are posibilitatea de a recupera un trecut pe care nimeni nu-l cunoaşte. Este trecutul personal, individual, pe care fiecare persoană l-a trăit, în condiţii diferite din punct de vedere istoric, geografic, economic etc. Este trecutul unei comunităţi, cu toate nuanţele sale, văzut printr-un ochi subiectiv care observă faptele din interior spre exterior. În cazul reconstituirii unei identităţi etnice prin intermediul povestirilor, în absenţa comunităţii etnice respective, de mult timp dispărută, cît vor vorbi informatorii despre ceilalţi şi cît vor vorbi despre ei înşişi ? Pot ei să vorbească despre o comunitate fără a se raporta la ea ? Ce a reţinut imaginarul popular din această identitate evreiască ? Şi care sînt mecanismele memoriei, cum a ales imaginea etnică să reţină doar anumite aspecte ? Diferă această imagine de la o generaţie la alta, în funcţie de condiţiile istorice şi sociale ?

Cadrul general al cercetării

În încercarea de a răspunde la unele dintre aceste întrebări (căci altele s-au născut chiar în timpul cercetării propriu-zise), au fost efectuate cercetări de teren în Agrieş, Agrieşel (judeţul Bistriţa-Năsăud) în perioada 24-28 august 2004; Budeşti, Rozavlea, Poienile de sub Munte, Dragomireşti, Ieud (judeţul Maramureş) între 26 noiembrie şi 3 decembrie 2004; Bucecea, Vîrful Cîmpului (judeţul Botoşani), Breaza, Cîrlibaba (judeţul Suceava) între 18 şi 24 februarie 2005; Baba – com. Coroieni, Cîmpulung la Tisa (judeţul Maramureş), Ileanda (judeţul Sălaj) între 17-26 ianuarie 2006. Informaţiile din Bucovina au fost culese din 3 sate şi dintr-un sat devenit relativ recent oraş (Bucecea), dar ele cuprind multe referiri la mediul urban, la comunităţile evreieşti din Botoşani, Dorohoi, Vatra Dornei, datorită proximităţii acestuia sau originii informatorilor, locului de copilărie al informatorilor, originii celor de la care informatorii noştri au preluat anumite imagini. Mai multe interviuri cu reprezentanţii a două generaţii consecutive, crescute într-un cadru multietnic, au făcut obiectul analizei noastre. Am fost nevoiţi să mergem la sursă pentru a cunoaşte imaginea evreului din perioada în care aceştia locuiau în satele din Maramureş şi Bucovina, şi am încercat în acelaşi timp să cercetăm generaţia următoare, pentru a şti cum s-a transmis această imagine descendenţilor. Am constatat că aceste două imagini nu

sînt întotdeauna aceleaşi, că « trăitul » suferă mereu transformări înainte de a ajunge « povestit ».

Anterior cercetării propriu-zise, am căutat rapoarte despre distribuţia populaţiei evreieşti – încercînd să găsim sate cu o puternică comunitate evreiască în perioada interbelică, în care identitatea minorităţii ar fi putut să fie mai bine reprezentată –, precum *Aşezările evreilor din România. Memento static*, lucrare care se ocupă de „structura şi răspîndirea populaţiunii evreieşti din România, în lumina documentelor cu caracter statistic elaborate între anii 1899-1944." (Congresul; 1947; 5) Lucrarea conţinea date privitoare la demografia evreilor din România, rezultată în urma unor recensăminte din primele decenii ale secolului al XX-lea, dar şi - în mod surprinzător! - situaţia demografică pe sate. Următorul pas a fost stabilirea unui traseu al cercetării de teren, în funcţie de numărul cît mai mare de evrei care au trăit în aceste sate. S-a preferat puţin şi divers, adică mai multe sate şi doar cîte 5 – 9 informatori în fiecare dintre ele (cu excepţia satului Baba, unde cercetarea a fost extinsă asupra unui număr mult mai mare de informatori), pentru o hartă etnografică la scară redusă a imaginilor despre evrei, în loc de o situaţie amănunţit descrisă de cîteva zeci de informatori, într-un singur sat.

Culegerea realizată nu reprezintă în totalitate imaginea despre evrei pe care o au românii, întrucît cercetarea s-a desfăşurat în sate multietnice şi în prezent. Astfel, există discursuri ale românilor, ucrainenilor şi nemţilor despre evrei (în Poienile de sub Munte, Breaza şi Cîrlibaba), dar şi ale evreilor despre ei înşişi sau ale evreilor despre români, ucraineni, nemţi, păstrate pentru relevarea unui joc al imaginilor etnice în oglinzi ce se reflectă reciproc. Ochiul critic aruncat asupra propriei persoane sau comunităţi, asupra propriului popor, nu este însă critic în aceeaşi măsură cu ochiul care îl priveşte pe Celălalt.

Evrei sau familii ale acestora sînt însă greu de găsit în satele de astăzi. În comuna Budeşti, judeţul Maramureş, am discutat cu Marian Reghina, evreică născută în 1953, „nici jidancă, nici romîncă", după cum mărturiseşte, măritată cu un român. În afară de Marian Reghina, în mediul rural al judeţului Maramureş mai trăieşte un singur evreu, Leitner Simion din Ocna Şugatag, în vîrstă de peste 80 de ani. În Poienile de sub Munte, judeţul Maramureş, am discutat cu ajutorul nepoatei sale – translator improvizat al limbii ucrainene –, cu Pollak Eudochia, n. 1925, ucraineancă măritată cu un evreu (decedat în 1979), iar în Cîrlibaba, judeţul Suceava, cu X (îi respectăm dorinţa de a-şi păstra anonimatul), creştin provenind dintr-o familie mixtă, mamă – romîncă maramureşeancă – şi tată – evreu.

Remarcăm o diferenţă de atitudine în ceea ce priveşte cercetarea noastră, între români (ucraineni, nemţi) şi evrei. Dl. Leitner a refuzat tranşant orice dialog; dna. Marian Reghina a acceptat o întîlnire programată după încercările noastre de a o convinge că nu ne interesează ceea ce dînsa nu îşi aminteşte sau nu cunoaşte, ci chiar faptul de a nu-şi aminti şi de a nu cunoaşte aspecte ce ţin de o viaţă evreiască tradiţională; dl. X a stat cu noi de vorbă mai bine de o oră şi jumătate, dar totul a

fost spus în şoaptă, fiind nevoie de memorie, atenţie sporită şi imaginaţie pentru reconstituirea unor fraze înregistrate, în timp ce altele sînt imposibil de recunoscut. Discursurile despre Celălalt ca evreu au fost sincere, oamenii vorbind deschis despre „jizi", „jidani", „jidovi", „jidovani", „jidauce".

Metodologie

Tema este abordată din perspectiva istoriei orale. De fapt, printr-un discurs despre Celălalt, informatorul vorbeşte şi despre sine. Din punct de vedere gramatical, discursul poate să evolueze la persoana a treia, dar referinţa este întotdeauna propria persoană. Astfel se explică numărul mare de nuanţe ale oricărui portret etnic: ceea ce este reprezentativ este majoritatea, dar particularul privit de aproape, mult mai accesibil, are alte trăsături, este mai uman şi mai detaliat, mai bine precizat. Chestionarul proiectului de istorie orală « Centropa. Witness to a jewish century » al Centrului de Cercetare şi Documentare din Europa Centrală (înregistrat ca organizaţie în Austria şi Ungaria), adaptat temei „români despre evrei", ne-a fost de mare ajutor la descoperirea credinţelor şi reprezentărilor, dincolo de aspectele pur etnografice. Chestionarul acoperă 15 etape ale vieţii: originea familiei, locaţia copilăriei, părinţi, prieteni, timp liber, vacanţă, tradiţie şi religie iudaică în copilărie, întoarcerea acasă după al doilea război mondial, viaţa în perioada comunistă etc.

Pentru a afla „date interesante în legătură cu circulaţia faptelor cercetate într-o colectivitate sau zonă folclorică" (Pop; 1967: 66) am întrebat dacă există contexte de performare neprovocate de cercetător, dacă se mai vorbeşte despre evrei şi cînd, cu ce ocazii.

„Problema informatorilor"

Cum am ales informatorii? „Încă de la începutul ei, orice anchetă este marcată de un traseu propriu, de timpi de oprire şi de momente de accelerare. [...] *A priori*, orice membru al societăţii studiate este un potenţial informator, de la «puştiul mucos» pînă la bătrînul presupus a fi, uneori cu totul eronat, un izvor de cunoaştere. În fapt, chestiunea atît de dezbătută a «alegerii» informatorului se rezolvă cel mai adesea fără intervenţia etnologului, uneori chiar împotriva planurilor sale." (Bonte; 1999: 433) Într-adevăr, există un număr de informatori care s-au ales singuri, ca parte din desfăşurătorul cercetării, aceştia fiind îngrijitorii cimitirelor evreieşti din Budeşti, Rozavlea, Poienile de sub Munte, Dragomireşti, Bucecea. Consideraţi competenţi datorită contactului cu un ceva evreiesc, fie el şi un cimitir, şi deci foarte probabil, păstrători ai unor amintiri *vii*, ce interacţionează cu sarcina îngrijirii mormintelor şi cu ocaziile de întîlnire a altor evrei – vizitatorii mormintelor, aceştia ne-au devenit apoi ghizi în galeria de informatori. Criteriile noastre s-au referit într-o primă etapă la vîrstă (informatorii trebuiau să aibă vîrsta minimă de 75 de ani pentru a putea fi deţinători ai unor amintiri şi nu doar ai unor povestiri preluate de la alte persoane; dar trebuia să găsim şi informatori mai

tineri, spre a observa procesul de transmitere al povestirilor despre evrei), dar ele s-au întîlnit şi cu criteriile celor care ne recomandau informatori, aceştia luînd în calcul şi talentul: „Acela ştie bine a povesti." Alteori, în alegerea informatorilor, ne-au fost de ajutor autorităţile locale (primăria din Cîrlibaba şi cea din Breaza) sau... eterna cîrciumă care deschide o cale de comunicare la un nivel mai puţin conformist.

Evreul în imaginarul contemporan

Principalele coordonate ale imaginii evreului, regăsite în imaginarul ţăranilor din Maramureş şi Bucovina sînt : fizic – barbă şi perciuni, evreul urît, evreica frumoasă şi „domnoasă", evreul murdar, evreul care pute; intelectual – evreul deştept; moral – evreul viclean; religios – evreul care ţine sîmbăta, evreul habotnic, evreul acuzat de infanticid ritual; profesional – evreul care nu munceşte, evreul speculant, evreul cîrciumar, evreul proprietar, evreul funcţionar (referentul), evreul meseriaş (croitor, cojocar, pantofar); evreul comunist; evreul – erou civilizator; evreul bogat; evreul care L-a ucis pe Iisus.

Aceste imagini nu se regăsesc în mod uniform, ele diferă de la interlocutor la interlocutor (cu o singură excepţie) în funcţie de educaţia primită, de bagajul de informaţii preluate, de influenţa pe care a avut-o mas-media asupra informatorului şi de experienţa acestuia : unele imagini seamănă, altele sînt diferite fără a fi contradictorii, unele reprezintă negaţii puternice ale altor reprezentări. Excepţia de la distribuţia variabilă a unei imagini o reprezintă evreul comerciant, de cele mai multe ori viclean. Aceasta este o trăsătură atribuită evreului, pe care românii o detestă, uneori profund, alteori formal, asemenea imaginii evreului comunist – dar aceasta din urmă este mai puţin răspîndită –, iar alţii o privesc dintr-un punct de vedere practic: evreii aduceau în sat cele necesare traiului, lucru de două ori mai folositor ţinînd cont că în perioada interbelică românii făceau foarte rar drumuri la oraş, iar cînd le făceau, condiţiile erau de cele mai multe ori deosebit de grele: „Cînd am fo fată, m-am dus la Sighet cu tata să-mi cumpere cizme, şi m-am dus pă jos pînă-n Sighet. Şi-am dormit în Năneşti şi-am venit acasă-n iastă zi. Aşa o fo lumea, n-o fo bani, n-o fo motoare." (Cristina Bedai n. 1930, Rozavlea)

Diferenţa majoră, în percepţia actuală, dintre români şi Celălalt ca evreu este reprezentată de religia iudaică. În afara faptului de a fi diferită de cea creştină, religia iudaică se singularizează prin două aspecte: caracterul de religie etnică şi de opozant al creştinismului. De pildă, o schemă rapidă, o radiografie a imaginilor despre evrei cu cea mai mare frecvenţă ar fi reprezentată de amintiri ale contactului fizic cu răsfrîngerile religioase ale prezenţei evreilor în sat: eram copil → jidul mă chema la el să îi aprind focul → ei nu l-ar fi aprins / nu l-ar fi stins nici dacă... → sărbători → pască → „hreanzălă" / „chigălă" → ei nu mîncau carne de porc → au fost mai credincioşi ei, *în legea lor*, ca noi → dar legea lor nu e cea adevărată → deicid etc. Murdăria, inteligenţa, spiritul negustoresc asociat sau nu cu înşelăciunea, faptul de a nu munci (cu înţelesul de a nu practica agricultura sau

păstoritul), acestea sînt capitole separate, tratate în alt context decît cel primar, religios.

„«Însuşirea rolului» (role-taking) este definită ca fiind «abilitatea de a înţelege interacţiunea dintre sine şi altul din punctul de vedere al celuilalt».” (Mihăilescu, Vintilă, *Fascinaţia diferenţei*, Bucureşti, Paideia, 1999, pag. 14) Acest role-taking nu este decît arareori asumat ca în cazurile în care, la antipodul evreului cîrciumar care confiscă pămînturile în contul unei cantităţi de băutură consumată, este găsit vinovat pentru aceasta, şi deci disculpat evreul, românul prost, care nu a fost forţat să bea, ci singur este responsabil pentru acţiunile sale. În restul situaţiilor, singurul rol asumat este al lor, un rol ce presupune fie o partitură denigratoare, fie una împăciuitoare, dar rămînînd de fiecare dată pe teritoriul unei perspective româneşti.

Care este scheletul mental pe care se mulează stereotipiile ce alcătuiesc portretul evreului? Sub ce formă se regăsesc acestea în viaţa cotidiană a ţăranului român, în preocupările sale? Pentru că se reţine ceea ce există; iar ceea ce mai multe generaţii nu au reţinut, n-a existat niciodată. Unul din tiparele mentalitare care funcţionează în contemporaneitate este compararea evreului de început de secol, a hainelor sale, a obiceiurilor, cu cele româneşti de astăzi. În procesul preluării anumitor informaţii, imaginea diferenţei este supusă mecanismelor de asimilare, aceasta nu poate fi adoptată fără a fi mai întîi supusă comparaţiei, clasificării, ea trebuie înţeleasă, decodată şi încifrată printr-o şi într-o cheie proprie şi subiectivă, pentru a putea fi transmisă altora, pentru a putea fi povestită. Aceste procese sînt însă repetitive, nu există un produs finit, ci o continuă finisare, resemantizare a celui preluat, înainte de a fi transmis, căci diacronia presupune şi o modificare de sens. De exemplu, proverbialul „parc-ar fi o jidă” despre o ţărancă îmbrăcată cu haine moderne, „domneşti”, nu mai este astăzi conotat peiorativ. Cu cîţiva ani în urmă, reprezenta o jignire umilitoare. Pe principiul „cum îs a noste amu” funcţionează nenumărate asociaţii: pietrele funerare - „Apăi, au cruci de-acele scumpe, cum pun amu la noi.” (Irina Roşca n. 1933, Rozavlea); îmbrăcămintea - „Cum îi portu’ amu domneşte, aşa umbla ele.” (Irina Roşca n. 1933, Rozavlea); nunta - „Nu ştiu cum o fost nunta lor, da’ cum o fost? Probabil cum îs a noastre amu, aşa o fost, n-o fost altfel..” (Irina Roşca n. 1933, Rozavlea); muzica - „A lor era după cum se procedează amu la oraş, valsuri şi dansuri, nu sărituri ca la noi.” (Marinca Ion n. 1929, Budeşti); dansul - „Şi ei dansa ca la noi, da’ mai domneşte, aşa ca cum să joacă acuma, cum dansează acuma.” (Ştefan Negrea, n. 1916, Budeşti); pînă şi jelirea mortului - „Plîngea aşa, ca-n oraş, nu cum e la noi, strigă, zbiară.” (Kubaş Mihai, Poienile de sub Munte). Religia iudaică nu este însă „cum este a noastră acum”, ci cum e a pocăiţilor, care „ţin exact cum ţin evreii”.

Evreul în percepția actuală

Portretul fizic cuprinde relatări neutre din punct de vedere afectiv cu privire la pilozitate, pistrui, coafură, îmbrăcăminte, realizîndu-se o distincție pe sexe, dar și una pe categorii sociale. Diferențele, în acest caz, nu sînt privite ca negative, ci conduc la o concluzie de tipul „ei sînt altfel". Astfel, „bărbații [...] mai bătrîni toți era cu barbă" (Irina Roșca n. 1933, Rozavlea); „îs mai pistruiați evreii ăștia, mai roșcovani, și are altă fizionomie, nu ca românii" (Anuța Covaci a lu' Onica n. 1942, Budești); evreicele își purtau părul „lung și frumos împletit. Evreii toți erau tunși, bărbații. Purtau batic [evreicele] și aveau cozi împletite, astea mai tinere nu umblau cu batic, tot împletit, dar fără batic. Avea blond părul, [...] făceau cocuri." (Pollak Eudochia n. 1925, Poienile de sub Munte). Proverbialul nas mare evreiesc nu pare să supraviețuiască ca stereotipie în aceeași măsură cu altele: „Dacă vroiai să-i iei așa, că ăsta e evreu, apoi găseai că are nasul lung, că are pistrîți, că are nu știu ce, dar dacă nu știai despre el că e evreu, nu-l băgai în seamă." (Constantin Ciubotăraşu, n.1936, Vârful Câmpului) În ceea ce privește urîțenia evreiască, aceasta se referă, în general, la evrei, evreicele fiind văzute ca frumoase și aranjate. În afara cazurilor în care nu se adoptă o poziție neutră, care neagă frumusețea și urîțenia, lăsînd loc unui amestec de trăsături, „ca și-ntre noi"

Murdăria evreiască este pusă în seama femeilor care nu sînt gospodine și nu are legătură cu mirosul „specific", căci acesta persistă în ciuda oricăror norme de igienă. Ea poate fi exprimată în sentințe universal valabile: „Evreicele nu sînt bune gospodine, dezordine și cam nespălate, neglijente [...] De exemplu, nici la colega mea nu era curat în casă și nici acuma nu-i tare curat [este vorba de Marian Reghina, în prezent singura evreică din Budești]" (Ioana Giurgi, 1949, Budești, născută în Fereşti) sau poate fi atribuită evreilor săraci, cu mulți copii, chiar nominalizați: „La Herș o fo mizerie și la Iancălă o fo mizerie..." (Ileana Dinu n. 1941, Rozavlea).

„Putoarea" evreilor este văzută ca „impregnată în piele", în „corpul lor împuțit", iar în paralel se afirmă ca o concesie făcută acestora că „tătă casa-i cu-n miros", „orice nație are alt miros", „țiganii miros", „africanii put ca bivolii" etc., dar la toate acestea concluzia pare să fie: „Fiecare om are un miros specific, dar evreul zice că pute, așa se zice în limba populară." (Ioana Giurgi n. 1949, Budești)

Evreul deștept fie are minte, fie o caută pe cea de pe urmă – „Zicea jizii: «Dă-mi, Doamne, mintea românului de pe urmă! » că românul întîi nu știe bine, după-aceea să hotăra că cum a hi." (Cristina Bedai n. 1930 Rozavlea) – fie e deștept pentru că este mai educat. În cazul Bucovinei, unde discursurile acoperă și zona urbanului, se vorbește de meserii cu prestigiu ca dovadă a inteligenței. Cea mai inedită imagine a evreului deștept o reprezintă tabla înmulțirii pe degete știută, pînă la un punct, numai de copiii evrei. Este vorba de un sistem ingenios de calculat înmulțirile, fără a fi necesară reținerea rezultatelor.

Dacă evreul cucerește prin inteligență, moralmente este de temut. O fire mai „lină", mai cumpătată, evreul nu l-ai văzut beat sau certîndu-se în drum. În

schimb, el ţi-a dat să bei oricît ai vrut şi-apoi ţi-a luat „pămînciorul" şi-a tot „înnădit" pămînturi: „Jizii o avut cel mai mult pămînt. Ţăranu' iăştalalt, nu i-o ajuns un fel, s-o dus la evreu, că evreul o avut, şi i-o rămas pămîntul. Şi evreul tot o înnădit pămînt, aşa o fost demult. O fost mult mai greu de trăit în lume ca amu. Amu, din păpuci în păpuci!" (Irina Roşca n. 1933, Rozavlea). Evreul amabil are o apariţie destul de nesemnificativă şi este întîlnit mai ales în Bucovina (mult mai tolerantă decît Maramureşul); această imagine se referă, în general, la evreul care vinde marfă cu banii în rate şi care te ademeneşte „politicos" să mai pofteşti pe la el.

În ceea ce priveşte evreul religios, comparaţia cu credinţa creştinilor este mereu defavorabilă acestora din urmă. Evreii sînt văzuţi ca un popor „mai credincios ca noi, foarte credincios", într-atît de credincios încît încurajează dintr-un elan ecumenist credinţa fiecăruia în „legea lui". Dacă românii ar fi dorit o convertire la creştinism a evreilor cărora „nu le-a fost dat să priceapă" care este dreapta credinţă, evreii susţin credinţa celorlalţi indiferent în ce este aceasta. Nefiindu-le dat să priceapă, evreii au o falsă credinţă şi sînt nişte adevăraţi habotnici. Evreul habotnic va dispărea însă după cel de-al doilea război mondial, restricţiile alimentare nu vor mai fi atît de respectate, perciunii rituali vor dispărea, căsătoriile mixte, aproape de neconceput în perioada interbelică, vor deveni banale.

Sîmbăta este înţeleasă ca echivalentul Duminicii creştine, dar pentru ilustrarea repausului total se recurge la exemple din cele mai diverse, foarte plastice, expresie a unei deosebiri privite ca ciudată: „Cînd pica un sfeşnic, o lumină, pă masă, ardea fătoaia pînă venea după mine să mă duc s-o potolesc, ei n-o potolea [sîmbăta], aşa le-o fo legea." (Ileana Kondratt n. 1924, Rozavlea) / „Dacă un plic, o căpătat o carte, un plic nu l-o rupt sîmbăta!" (Marinca Ion n. 1929, Budeşti) / „Sîmbăta n-o muncit nimic, nici vita de la iesle n-o dezlegat-o, nici foc n-o făcut şi iarna." (Ştefan Negrea, n. 1916, Budeşti) / „Sîmbăta nu deschidea nici magazinul. Vineri seara închidea [magazinul] pînă duminică dimineaţa, nu da nimic, ai fi putut să mori, nu ţi-o dat nimic." (Bogdan Ion, Dragomireşti) Sărbătoarea este cu atît mai diferită cu cît începe în ajun, încă de vineri.

Religia iudaică îşi cheamă credincioşii la sinagogă, dar şi la baia rituală. Percepută însă ca baie cu rol sanitar, pur practic, aceasta este gîndită prin raportarea la alte băi cunoscute de români, de exemplu duşurile din armată. Cel mai adesea este folosită sintagma „baie comunală". Cea mai sugestivă imagine (desigur că în băile evreieşti nu intrau românii, ceea ce a dat naştere unor credinţe de-acum apropiate celor în infanticidul ritual) ne este oferită de Maria Deac a lu' Simion din Dragomireşti: „Chiar baie în comună o avut aici, da' la băile lor nu merea nimeni, că evreii era cu păduchii laţi, aşa povestea bătrînii noşti, că au păduchii laţi, eu nu ştiu ce-s aceia păduchi laţi, da' nimeni nu merea să facă baie, numa' ei. Nu ne compuneam noi cu ei, nici ei cu noi, Doamne fereşte!"

Evreul sîngeros este însă cel mai de temut personaj. Dacă pe escroc te puteai răzbuna, iar pe habotnic îl puteai evita, evreul sîngeros te făcea să nu mergi oricînd şi oriunde prin sat, copil fiind, ba încă să te şi uiţi în urma ta, peste umăr, spre a nu fi înhăţat. De ce te puteai teme? Evreii aveau nevoie de sînge de român. Nu puteau boteza un prunc fără sînge, nu se puteau căsători dacă nu beau trei picături de sînge, nu puteau face copii şi, în fine, acesta le trebuia la prepararea pascăi jidoveşti.

Vorbind despre universul ocupaţional evreiesc, informatorii noştri au făcut o distincţie în funcţie de sexe. Ca şi în cultura română, interiorul casei este un spaţiu prin excelenţă feminin. Bărbatul va fi negustor, cîrciumar, meseriaş etc, iar femeia casnică şi doar rare ori croitoreasă. Imaginea femeii evreice este mult mai pală şi nu doar în ceea ce priveşte ocupaţiile; ea nu participă la înmormîntare, nu merge la sinagogă etc. De fapt, de cele mai multe ori cuvîntul „evrei", atunci cînd se vorbeşte de ocupaţie, se referă doar populaţia de sex masculin, şi doar în situaţiile forte generale, de pildă „mirosul specific", nu se face distincţie de sex. Figura evreului-bărbat este mult mai pregnantă, portretul fizic începe cu el, la fel descrierea hainelor, a ocupaţiilor etc.

Există trei trepte atunci cînd se vorbeşte despre „muncă": evreul care nu munceşte este desigur comerciant, speculant: „N-o muncit, cît de sărac o fo. Da' numa-n comerţ, ei numa' cu comerţu', cumpăra de la ăsta marfă şi-o vîndut-o la 'cela mai scumpă. Ei n-o lucrat absolut, numa' lucruri fine." (Marinca Ion n. 1929, Budeşti); printre evrei pot să existe şi excepţii: „Mai era unul, Lişă, care avea şi cai şi merea în producţie cu caii la tras, la lemne. Chiar el merea exact şi muncea, parcă singurul el era din toţi evreii care merea cu caii la lucru. Toţi era cu prăvălii, fel de fel de ghişefturi ce-avea ei, dar acela nu." (Danci Iose n. 1944, Cîrlibaba); evreii au muncit şi ei, mulgeau vaci: „Şi ei lucra, la arat, la cosit, şi ţinea bivoli şi vaci şi cai, o avut bugăt care-o avut cai. [...] Săpau şi femeile, dar cînd o avut sărbători n-o lucrat." (Ştefan Negrea n. 1916, Budeşti) Totuşi, concluzia generală pare să fie: „ În rest, un jid cosind n-o văzut nimeni, şi nici o evreaucă să ieie sapa-n mînă, cît de sărac o fo! Să sape?! Nici n-o avut coasă!" (Marinca Ion n. 1929, Budeşti)

În general, evreica cu leac apare ca un doctor popular, apreciat, care ştie „de-a babelor", spre deosebire de romînce, care par să nu fi cunoscut medicina populară, şi se pricepe cel mai bine la vindecarea copiilor (arsuri, „de uime, cum zic amu urion, de buboaie"). De remarcat că această imagine este una pozitivă şi nu se confundă cu vrăjitoria, iar evreica vrăjitoare (care avea pe dracu-n ea) are o apariţie singulară în culegerea noastră.

Atunci cînd se vorbeşte despre opţiunile politice, evreul comunist apare ca reprezentînd un pericol real, un duşman nu doar prin afilierea la Partidul Comunist, ci mai ales prin ceea ce făcea în calitate de membru al acestui partid. Evreul referent apare cel mai adesea în contextul perioadei comuniste, drept calificat să perceapă taxele din cauza unui nivel mai ridicat de şcolarizare şi a

dezumanizării, a unei cruzimi şi răutăţi specifice torţionarilor comunişti, de orice fel ar fi fost aceştia. Evreul fie a fost „comunist dintotdeauna", a ţinut partea ruşilor şi a aşteptat venirea acestora, fie devine deţinătorul puterii după încheierea celui de-al doilea război mondial.

În fine, evreii apar ca fiind uniţi, ca eroi civilizatori căci ei dezvoltă economia şi sînt motorul inovaţiilor, sînt bogaţi şi deţinători de adevărate comori (îngropate în locuri ascunse înainte de deportare).

Diferenţe zonale în interiorul portretului evreului

Dacă în Maramureş acuzaţia de deicid era readusă în actualitate anual, în Săptămîna Luminată, prin obiceiul aruncării cu pietre pe casele evreieşti (obicei care antrena echipaje ale poliţiei pentru menţinerea ordinii, confruntări şi chiar crime), Constantin Ciubotăraşu din Vîrful Cîmpului, n. 1936, vorbeşte despre Paştele iudaic ca de un moment al adîncirii relaţiilor de prietenie cu evreii (românii mîncau pască evreiască, le dădeau acestora ouă să ciocnească). Acesta motivează existenţa unor credinţe precum pasca făcută cu sînge de creştin prin necesitatea stabilirii unor graniţe între sineitate şi alteritate. Dintr-o nevoie de a-l deosebi pe Celălalt, se recurge la stigmatizarea lui: „Lumea spunea că e făcută cu sînge de creştin. Nu credea nimeni, categoric, dar ca să fie un fel de a-i deosebi de noi, că uite, sărbătoresc altfel, şi uite ce pască au."

De ce s-au stabilit evreii în Moldova şi Bucovina? „Pentru că oamenii sînt mult mai buni. Uitaţi, mergeţi în Oltenia să vedeţi dacă găsiţi loc unde-a stat vreun evreu. Nu găsiţi. La noi s-au împăcat foarte bine. Aveam evreu care-o plecat de-aicea la Sighetul Marmaţiei. Ei n-au tras peste tot aşa, unde lumea e bună la suflet. Oltenii, din cauza comerţului, oltenii sînt foarte comercianţi. Olteanul, nu te pui cu el!" (Constantin Ciubotăraşu, n.1936, Vârful Câmpului) Dacă în Maramureş evreii sînt priviţi ca semi-parazitari (pentru că nu „munceau", ci se ocupau doar cu „specula"), în Bucovina aceştia apar ca factor benefic în dezvoltarea economiei şi a comerţului. Se vorbeşte chiar de căsătorii mixte încheiate în perioada interbelică, iar pentru ştergerea diferenţei etnice se face apel la comparaţia relaţiilor dintre români şi maghiari, care s-r fi „căsătorit dintotdeauna." Aspectul fizic şi îmbrăcămintea „domnească" reprezentau o altă linie de demarcaţie între evrei şi români? Nu şi în Bucecea, unde păleşte uneori, prin confuzie, şi diferenţa confesională; într-o Bucovină tolerantă şi binevoitoare, alteriatea se suprapune uneori sineităţii: „Haham cu barbă, cum îi preotul, îmbrăcat în negru. Eu nu m-am dus odată să-i pup mîna la un rabin, c-am crezut că-i popă?" (Filofteia Clarisse Jilavu n.1925, Bucecea) Pentru a descrie aşa-zisul nas evreiesc, se recurge la evrei celebri („Da' Maia Morgenstern, dacă n-ai şti despre ea că e evreică...?" (Emilian Jilavu n. 1953, Bucecea)), iar pentru înfăţişarea atmosferei tîrguşorului Bucecea – la... „Tache, Ianke şi Cadîr"; evreicele-s mai gospodine decît româncele; evreii dansează atît de frumos „Ica Ica Bobîlă", sărind „ca nişte iepuraşi"; ocupaţiile evreilor sînt privite ca fireşti datorită diviziunii muncii şi a existenţei unei pieţe de

desfacere pentru români (care le vindeau evreilor găini săptămînal); evreii nu numai că nu îi înşelau pe români luîndu-le pămîntul, ba chiar aşteptau ca aceştia să se trezească din beţie pentru a-i atenţiona că au familie şi copii şi trebuie să aibă grijă de pămînturi, fiind „foarte amabili şi foarte de ajutor", iar exemplele nu se opresc aici. Cercetătorului i se înfăţişează o lume pe dos! Pe dos faţă de cea a Maramureşului.

Subliniem însă relativitatea informaţiilor la care s-a recurs pentru exemplificare, datorată selecţiei care s-a operat asupra textului transcris. Desigur, evreu speculant apare şi în Bucovina, la fel cum cel amabil apare şi în Maramureş.

Pentru a înţelege cauza acestor opinii divergente trebuie să ţinem cont de natura localităţilor ce au făcut obiectul cercetării din Bucovina şi de gradul de instruire a informatorilor. Astfel, Constantin Ciubotăraşu din Vîrful Cîmpului vorbeşte despre doar două familii de evrei din comuna sa natală, dar şi despre comunitatea evreiască din Dorohoi, oraş în care informatorul a locuit cîţiva ani, deci despre evreii care vindeau îngheţată în timpul „chermezelor", cînd cînta fanfara, despre proprietari de restaurante, medici, avocaţi, echipe de fotbal etc. Bucecea este în prezent oraş, iar în perioada interbelică fusese tîrguşor (existau evrei care vindeau timbre!); Filofteia Clarisse Jilavu n.1925, fostă telefonistă, Emilian Jilavu n. 1953, Radu Vătavu, n. 1946, fost inginer agronom, au un alt grad de instrucţie faţă de ţăranii maramureşeni şi recurg la exemple ale culturii mediatice, iar cel din urmă a vizitat Israelul. Comuna Breaza din judeţul Suceava pare a se apropia la nivelul credinţelor de satele maramureşene, dar numărul mic de evrei, lipsa unei sinagogi şi a cimitirului (evreii erau îngropaţi în Cîmpulung Moldovenesc) nu a putut duce la asemănări izbitoare. Nichiforel Viorica n. 1936, născută în Vatra Dornei, dar măritată în Cîrlibaba, vorbeşte despre cofetăriile şi sticlăriile evreieşti din oraşul natal; multietnicitatea Cîrlibabei (români, evrei, germani, ucraineni) a condus fără îndoială la o toleranţă reciprocă şi la estomparea imaginii unui evreu foarte diferit (în Cîrlibaba, nemţii, ca şi evreii, se îmbrăcau „domneşte"). Toleranţa religioasă se poate explica prin descendenţă istorică, iar diferenţele înregistrate la nivelul „portretului-robot" al evreului, prin contactul rural-urban şi printr-un alt nivel de instrucţie al informatorilor, diferenţe de ocupaţie, grad de cultură, gradul de mentalitate, mai arhaică sau mai evoluată. Spre exemplu, profesorul de istorie Songott Bela din Poienile de sub Munte este singurul maramureşean care descrie „baia rituală" şi nu pe cea „comunală".

Contexte de performare

Dintre toate mărturiile ce au făcut obiectul analizei noastre, una singură confirmă existenţa unor contexte spontane, neprovocate, de performare care permit transmiterea povestirilor despre evrei în contextul culturii populare contemporane româneşti – cea a Irinei Roşca din Rozavlea, n. 1936: „Da' păi mai zine un nepot de-aicea, a uneia cumnată, şi sîmbătă am povestit acolea în beci cu dînsul despre jizi. Eu zic pe tăţi îi cunosc, şi cînd i-o dus, şi cum o fost, şi-apăi tare-i place să m-

asculte că cum o fost demult." Celelalte atestă cel mult existența în trecut a contextelor: „asta îmi povestea mama", „povestea bătrînii", dar, uneori, apelul la părinți se face pentru ca anumite afirmații să fie asumate de cei trecuți în lumea celor drepți: dacă se vorbește despre evreul amabil, discursul evoluează la persoana întîi; dacă în schimb se vorbește despre resimțirea deportării evreilor ca pe o bucurie, discursul se va orienta către o persoană a treia care nu poate fi acuzată de lipsă de compasiune. Nu putem afirma că există un repertoriu activ, ci doar că acesta se activează ocazional, în funcție de anumiți factori.

Deși nu mai trăiesc evrei în satele maramureșene – am văzut mai înainte singurele două excepții –, evreii continuă să trăiască în imaginarul colectiv printr-un contact permanent și nemijlocit cu mărturii fizice ale existenței acestora: casele evreiești supraviețuitoare, puține la număr, sînt foarte ușor de recunoscut datorită unei configurații specifice (apropierea de drum, ușă la drum – pentru ușurarea intrării clienților în magazin; în Bucecea, acestea sînt stil vagon, iar curtea, foarte îngustă, se întinde uneori dintr-o stradă pînă în cea paralelă); sinagoga părăsită și în paragină apare adesea ca loc de joacă pentru copiii români; obiecte ale evreilor dăruite de aceștia fie înaintea deportării / plecării, fie după întoarcere; în trecut, păstrarea unor haine, perne, cearșafuri încredințate românilor spre păstrare, creșterea animalelor și păsărilor acestora.

În al doilea rînd, păstrarea legăturii cu evreii emigrați în Israel și schimbul de cadouri, precum și contactul cu descendenții evreilor de odinioară reprezintă o cauză a activării repertoriului latent. Aceștia vizitează mormintele rudelor, se interesează unde au locuit ei.

Un semn al continuității simbolice a existenței evreilor îl reprezintă și toponimia fictivă, neoficială: „Drumul Jizilor", „La Lișă-n dărăb" (grădină ce a păstrat numele proprietarului evreu), „Valea Domnească" etc., precum și existența unor fișe cadastrale în care figurează ca proprietari de păduri și pămînturi evrei (confirmată de primăriile din Dragomirești și Breaza).

În ultimul rînd, considerăm ca avînd potențial de generare a performării interesul manifestat de un outsider – cercetătorul. De cîteva ori am optat pentru intervievarea unei familii sau a unor prieteni în același timp (relaxarea atmosferei conducînd la nașterea unui dialog fructuos din punct de vedere al începerii procesului de rememorare): soții Ana și Ion Mîrza din Rozavlea, Ana și Ion Marinca din Budești etc. Am constatat cu această ocazie răspîndirea neuniformă a unor credințe și imagini stereotipe, și am provocat involuntar apariția informatorului – auditor. Unii informatori aflau în acele momente ce cred ceilalți informatori și ascultau interesați, căci „pe-asta" n-o știuseră. Cu privire la performarea ca urmare a interesului manifestat de cercetător în urma părăsirii de către acesta a spațiului cercetat, nu putem decît să emitem ipoteze ce nu pot fi verificate decît prin reîntoarcerea în sat. (Silviu Angelescu declara că proverbul „Fie jizii tăți un jid, Doamne mare-ar fi și hîd!" – înregistrat de noi în comuna

Rozavlea –, i-a fost prezentat ca urmare a trecerii lui Claude Karnooh prin satul respectiv).

Generații de povestitori

În cazul de față, informatorii trebuiau să fie bătrîni din două motive : așteptarea ca bătrînii să fie „purtători de experiență și înțelepciune" și condiția de a fi avut vecini, colegi, prieteni evrei. În ciuda tuturor recomandărilor însă, foarte multe informații interesante ne-au fost furnizate de către persoane născute între 1940 și 1955, generația imediat următoare după cea vizată la început. Astfel, în procesul transmiterii credințelor și reprezentărilor, noua generație a reținut de cele mai multe ori senzaționalul, ceea ce șochează la prima vedere. Accesul facil astăzi la informație prin intermediul mijloacelor media și un alt cadru istoric (născuți și crescuți în comunism) l-au determinat pe acest interlocutor „secundar" să aibă o imagine despre evrei diferită de cea a predecesorilor săi, în care nici el însuși nu mai poate distinge între stereotipul asimilat și propria sa opinie formată. Este un amestec al evreului care a trăit în satul său cu 60 ani în urmă (pe care el îl cunoaște din povestirile părinților săi, povestiri asupra cărora memoria și personalitatea sa au aplicat un filtru deformator), al evreului televizat și publicat (care se prezintă informatorului cu un discurs pretinzător, despre recunoașterea Holocaustului, de exemplu, sau emoționant – lagărele de exterminare: „Acum ne mai interesează, că mai scurmă ăștia." (Doboș Gheorghe, n. 1940, Cîrlibaba)) și al evreului comunist, cel mai înfocat activist de partid, detestat de întreaga comunitate, singurul evreu pe care el a avut posibilitatea să-l cunoască. Mijloacele media l-au influențat diferit pe primul tip de interlocutor, pe cel ce aparține generației contemporane cu perioada în care evreii locuiau în satele din Maramureș și Bucovina. Există compasiune pentru evreii deportați și apoi influența televiziunii și a cărților care adîncesc sentimentul de milă prin imagini ale „soluției finale". Dar și sentimentul că satul este prea mic pentru două naționalități, că evreii ar fi trebuit să plece oricum, la un moment dat, pentru că nu ar mai fi încăput cu toții. Cei care spun aceasta sînt aceleași persoane care le-au dus evreilor mîncare în ghetoul de le Dragomirești, unde fuseseră concentrați evreii de pe Valea Izei, de exemplu. Nu este vorba de o contradicție, acest triplu sentiment este exprimat, chiar în aceeași frază, cu naturalețe. Este vorba despre un sentiment de frustrare, datorat unei mai bune condiții materiale a populației evreiești și monopolului asupra centrului satului, dar, cel mai important, despre conștientizarea diferenței, a alterității (ocupații diferite, religie diferită etc.). Este o concepție naturală, în înțelesul propriu al cuvîntului, asupra lumii satului : Celălalt este comparat cu singura matriță pe care ei o cunosc, „ei înșiși". Mentalitatea tradițională funcționează prin raportarea la un model. Nu este vorba de antisemitism, dovadă că într-un sat multietnic în trecut (români, evrei, germani și ucraineni), Cîrlibaba, județul Suceava, alteritatea era supusă acelorași reproșuri, indiferent care ar fi fost aceasta

(români / evrei; români / germani; români / ucraineni; germani / evrei; germani / ucraineni; ucraineni / evrei etc.)

„Care este vîrsta cea mai propice povestitului, vîrstă la care interpreţii poveştilor se realizează esteticeşte şi practică repertoriul cel mai întins?" (Pop; Nagy; 1969: 263) Olga Nagy şi Dumitru Pop consideră că originea credinţei conform căreia poveştile populare sînt apanajul bătrînilor trebuie căutată în începuturile folcloristicii, şi constată, în urma cercetărilor de teren că principalii deţinători şi purtători ai unui bogat repertoriu de poezie populară îl reprezintă generaţia de mijloc (40-55 ani). Povestitorii în vîrstă, despre care comunitatea îşi aminteşte ca fiind buni, vestiţi, şi-au împuţinat repertoriul, iar comunicarea celui păstrat nu se mai face cu uşurinţă. Uneori, ieşind din mediul în care aceştia s-au format şi s-au manifestat, povestitorii pot regresa pînă la nerecunoaştere. (Pop; Nagy; 1969: 265) Actul creator al povestirii va fi afectat de procesul biologic de îmbătrînire a informatorilor (pierderea memoriei, a auzului etc.), aşa se explică de ce repertoriul generaţiei de mijloc studiate este activ şi se caracterizează prin întindere.

La aceleaşi concluzii ajunge şi Ion Cuceu: „Prestigiul vîrstei, adesea invocat, se dovedeşte de importanţă scăzută, ca şi cel social, de altfel, iar ştiinţa de carte şi experienţa bogată de viaţă sînt menţionate frecvent drept motivaţii ale atribuirii rolului [de povestitor], dar nu sînt definitorii." (Cuceu; 1977: 357)

Iată cîteva mărturii care vorbesc despre influenţele pe care le comportă cadrul socio-istoric al generaţiei 2, în cazul nostru, generaţia născută după 1933, adică cei care declară: „Noi nu multe tare le ştim de cînd o fo ei, că şi noi sîntem un pic mai dincoace decît o fo ei" (Mîrza Mariţa n. 1936, Rozavlea); (vom numi ca făcînd parte din generaţia 1 pe acei informatori născuţi înainte de 1933, şi generaţia 0, pe cei decedaţi astăzi, ale căror povestiri se regăsesc în repertoriul generaţiilor 1 şi 2): „Şi am văzut o carte cum şi-o săpat ei singuri groapa şi-n groapa ceea i-o împlîntat şi-o pus de viu pă ei pămînt, ceteam în carte. Doamne, cîte mai arăta în carte şi-n televizor!" (Irina Roşca n. 1933, Rozavlea) / „Am avut cartea aceea, « Fabrica morţii »."(Maria Deac lu' Simion n. 1933, Dragomireşti) / „auzeam cum povestea [mama], la ei se dădea pe datorie la orice oră din zi sau noapte" (Berinde Gheorghe, n. 1947, Budeşti)

Repertoriul cel mai întins aparţine generaţiei 2, de exemplu: Mîrza Mariţa n. 1936, Maria Deac n. 1933, Gavrilă Brîndău n. 1943, Constantin Ciubotăraşu n. 1936, Radu Vătavu n. 1946, Doboş Gheorghe n. 1940, Dumitru Pop n. 1944. Ştefan Negrea n. 1916, Lisca Petru n. 1923, Adrian Ungureanu n. 1921, Cojocaru Constantin n. 1924 şi Lisca Gheorghe n. 1916 reprezintă „dezinformatori" în sensul unei lipse a competenţei. Informaţiile primite de la aceştia sînt lacunare, de multe ori răspunsurile la întrebări sînt monosilabice. Marinca Ion n. 1929, Gheorghe Pop n. 1921, Melniciuc Ştefan n. 1926 sînt însă buni povestitori, Gheorghe Pop reprezentînd de fapt cel mai talentat povestitor dintre toţi informatorii, el spunîndu-ne chiar poveşti cu evrei, iar nu povestiri despre evrei,

ceea ce demonstrează că nu putem generaliza pînă la abandonarea informatorilor ce depăşesc 60 de ani.

În fine, în cadrul fiecărei generaţii trebuie făcută o distincţie în funcţie gradul de cultură al fiecărui individ, de instrucţia acestuia. În general, un discurs tradiţional va putea releva credinţe în infanticidul ritual, în timp ce unul „intelectual" se va referi la locurile vizitate din Israel, la vînzarea evreilor de către statul comunist român, evreul comunist va fi exemplificat prin Ana Pauker etc.

Claus Stephani, culegător al basmelor evreieşti din Carpaţi defineşte povestirile care circulau în rîndul evreilor din zona Văii Vasărului şi a Văii Vişeului, din Cîrlibaba, Iacobeni astfel: maises sînt „povestiri cu nuanţe de basm din popor; sînt povestiri cu conţinut fantastic, adesea fixate spaţial, dar fără determinare temporală, de cele mai multe ori cu o tendinţă educativă, instructivă etern valabilă, încadrate uneori de relatarea unor experienţe subiective, amuzante şi uneori chiar pline de un umor profund. Aceste povestiri erau spuse în principal copiilor, mai rar adulţilor." (Stephani; 2004: 299) Kaskalim, prezentate mai mult la reuniunile adulţilor, reprezintă „o specie [...] cu specific regional a povestirii populare evreieşti din Maramureşul de est, a Văii Vasărului, în acest caz fiind vorba de poveşti mai degrabă mitice, asemănătoare legendei – uneori şi cu o trăsătură reţinut anecdotică. În kaskalim se povesteşte despre evenimente care e posibil să fi avut loc, precum şi despre persoane care au trăit într-adevăr cîndva." (Stephani; 2004: 301) Aceste maises şi kaskalim le sînt necunoscute românilor intervievaţi, atît ca subiect cît şi ca posibilitate de existenţă. Ele nu circulau deci decît în interiorul comunităţii evreieşti, ceea ce denotă distanţa şi lipsa unei comunicări reale dintre români şi evrei. Ceea ce povestesc astăzi românii în legătură cu evreii reprezintă fie o imagine preluată (în cazul generaţiei 2), fie una formată din spatele ferestrei propriei case, o imagine a unei comunităţi privite prin sticla prăfuită a diferenţei religioase, etnice şi a trecerii timpului.

Bibliografie

Bonte, Peierre ; Izard, Michel coord. (1999), *Dicţionar de etnologie şi antropologie*, Iaşi, Polirom

***Congresul Mondial Evreesc, secţiunea România (1947), *Aşezările evreilor din România. Memento static*, vol. I-II, Bucureşti, str. Popa Rusu nr. 20

Cuceu, Ion (1977), *Fenomenul povestitului (coordonate sociale),* Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei, 1977, IX, Cluj-Napoca

Pop, Dumitru; Nagy, Olga (1969), *Arta povestitului şi vîrsta povestitorilor* în *Revista de Etnografie şi Folclor*, tom 14, nr. 4/ 1969

Pop, Mihai (1967), *Îndreptar pentru culegerea folclorului,* Bucureşti, Casa Centrală a Creaţiei Populare

Stephani, Claus (2004), *Basme evreieşti culese pe meleagurile Carpaţilor*, Bucureşti, Hasefer

Kese Katalin

„Zene a bölcsőtől a sírig"

A magyarországi román filológia egyik rendkívül színes, sokak által kevésbé ismert egyénisége Heszke Béla; esztéta, műfordító, valamint francia-magyar-romanisztika szakos tanár, a román nyelv, irodalom és művészet magyarországi ápolója és terjesztője. Az ELTE Román Filológiai Tanszékén külső munkatársként kultúrtörténeti előadásokat tartott román nyelven. Foglalkozott grammatikával, irodalommal, színházzal, publicisztikával és megírta a román zene történetét. Fordított románból, franciából és olaszból.

Marosvásárhelyen született 1912. október 30-án. Elemi iskoláját a helyi ferencrendi iskolában végezte, majd ugyancsak itt a római katolikus főgimnázium tanulója lett 1922-ben. Tizenhat évesen már a kolozsvári tudományegyetem hallgatója. Első doktori diploma-munkája az 1940-ben Nagyszebenbe költözött egyetemen elveszett. Ezért majd évekkel később, már Budapesten, a Pázmány Péter Tudományegyetemen szerzi meg azt francia nyelvű doktori értekezésével.

Heszke Béla több alkalommal járt Párizsban és Brüsszelben nyelvgyakorlás és továbbképzés céljából.

Tanári pályafutását 1934-ben Brassóban, a római katolikus főgimnáziumban kezdte, meglehetősen mostoha körülmények között. Itt indult el irodalmi tevékenysége is (Brassói Napló, Erdélyi Lapok, Erdélyi Tudósító), 1938-ban itt született meg első tanulmánykötete is (Brüsszeli délután). Ez év ősze már Kolozsváron találta: a Piarista Gimnáziumba került magyar-francia szakos tanárnak. Egyidejűleg különféle egyesületekben is tevékenykedett (Pázmány Péter Társaság, Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete, Magyar Sajtókamara). Népművelő és ismeretterjesztő előadásokat tartott különféle egyesületekben és intézményekben.

Mindezek mellett nagy lelkesedéssel kapcsolódott be Kolozsvár, sőt egész Erdély publicisztikai és irodalmi életébe. Így 1944-ben már elismert esszéista, műfordító. Néhány lapnak belső munkatársa, sőt vezetője (Pásztortűz, Ellenzék, aradi Vasárnap, egy marseille-i folyóirat). Több hetilap és folyóirat levelezője, tudósítója, színikritikusa. Szinte megszámlálhatatlan megjelent írásainak, cikkeinek száma (Erdélyi Helikon, Erdélyi Iskola, Erdélyi Múzeum, Erdélyi Tudósító, Új Erdély, Ellenzék, Forrás, Hitel, Pásztortűz, Keleti Újság, továbbá budapesti napilapok, egyéb magyar és francia újságok).

1945. január 2-án Miskolcra került és a Deák Ferenc Kereskedelmi Iskolában kezdett tanítani. Hamarosan azonban Budapestre jött és 1946 tavaszától a Zrínyi Miklós Gimnázium rendes tanára lett. Emellett az 1947/48-as tanévben

óraadó tanára a Budapesti Piarista Gimnáziumnak francia nyelvből az ötödik évfolyamon.

Az 1948/49-es iskolai év elejétől kezdve a budapesti IV. kerületi Ady Endre Gimnáziumban folytatta működését, melynek később igazgatói teendőivel is megbízták. Egyidejűleg tanított a budapesti szakérettségi előkészítő tanfolyamon is.

Az 1949. év végén Heszke Bélát áthelyezték a budapesti Fazekas Mihály Gimnáziumba, ahonnan 195O. február 1-jén távozott, mégpedig a budapesti Zenei Gimnáziumba, ahol éppen franciaszakos tanárt kerestek. Ez az iskola, - mint később többször megemlékezett róla - „ a béke és a tudás egyik kis szigete volt". Több mint két évtized alatt öt nemzedéket tanított. Diákjai közül többen világhíresek lettek (Fischer György, a kölni Operaház volt zeneigazgatója, Neumann Gábor, a Soros Alapítvány magyar titkára New Yorkban, Szabó Ákos, Párizsban alkotó festőművész, Frankl Péter, Schiff András, Ránki Dezső, Kocsis Zoltán zongoraművészek, továbbá Antal Imre, Presser Gábor, Kincses Veronika stb.) A gimnázium utódiskolája, a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola 1975/76-os évkönyvében, éppen nyugdíjba menetelének évében, akkor már igazgatóhelyettesként, így emlékezett: „Ezek a diákok erősen tanárközelségben élve tanultak, mert megérezték, hogy tanáraik is diák közelségben akarnak velük dolgozni, hozzá akarják segíteni őket önmegvalósításukhoz, vagy ahogy manapság mondják: személyiségük sokoldalú kifejlesztéséhez. Mindezt itteni működésem első napjaiban észrevettem, s ennek megfelelően közeledtem ehhez az ifjúsághoz, mely 42 éves tanári pályám során a legmaradandóbb pedagógusi élmények sorával ajándékozott meg engem."[1]

Ebben a tanintézetben tanított tehát Heszke Béla 27 éven át (195O-1976) a francia nyelv mellett magyar irodalmat, művészettörténetet, s lett hamarosan igazgatóhelyettese, megbecsülve a Kiváló Tanár és az Oktatásügy Kiváló Dolgozója kitüntetéssel. Ami a tanítási módszerét illeti, arról így nyilatkozott: *„az irodalmat nem önmagában, hanem szorosan a zenéhez és más művészeti ágakhoz, illetve tudományhoz kapcsolódóan, átfogó képet adva tanítottam."* [2]

Mindezzel párhuzamosan a Zeneművészeti Főiskola Tanárképző Tagozatán zene- pszichológiát, általános pszichológiát és pedagógiát adott elő. 1966-ban a Művésztanárképző mellett Zene- és Énektanárképző főtanszak is alakult. Ebben megbízott (óradíjas) tanárként működött, majd 197O-től a zeneiskolai tanárképző főtanszakon pedagógia tárgyat adott elő.

Amikor 43 szolgálati évet teljesítve a pedagógusi életpályán nyugdíjaztatta magát, a Zeneművészeti Főiskola és az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara továbbra is igényt tartott munkásságára, sőt utóbbinál a címzetes docensi rangot is elnyerte.

1993-ban pedagógus életútja elismeréseként a Magyar Köztársasági Érdemrend Kiskeresztje kitüntetést adományozták neki.

90. születésnapja után éppen két hónappal, 2002. december 30-án hunyt el. Temetését 2003. január 17-én a budapesti Szent Gellért altemplomban egykori diákja, dr.Jelenits István piarista szerzetestanár végezte, aki beszédében így idézte föl volt tanárának nagyszerű egyéniségét: „...tanárember volt, s a kultúrának a munkása, nyelveket tanított, fordított, szövegeket írt maga is, a beszédnek, a szónak a derűs és alázatos szolgája volt.(...) A művészetek közelében élt, irodalom közelében, költészet közelében. Az élet ékítményének, díszének fogta föl azt, játéknak meg szépségnek, ami a szívnek gazdagsága, a csillagos ég megnyitója."[3]

Heszke Béla első könyvének, a francia, angol és német írókról szóló „Brüsszeli délután" című tanulmánykötetnek bevezetőjében a következőket írja: *„A szó, mely éket vert az emberek közé, kell hogy megbékítse az embert az emberrel, a földdel, a világgal . Én hitet teszek a szép szó, a jó szó igazsága mellett, ... , az építő szó hozza el az emberibb világ hajnalhasadását."* [4] Heszke komoly feladatot végzett, amikor írásait kötetbe gyűjtötte, hogy a magyar olvasóközönség szélesebb rétege előtt is megismertesse azokat, akikről a műveltebb emberek is csak keveset tudnak. Duhamel, Rilke, Mauriac, Claudel, Proust és Quincey kifinomult művészi szemmel felvázolt portréja sorakozik fel a kötetben. Az író és a mű egymáshoz való viszonyát vizsgálja. A francia írók dominálnak a műben és ez máris elárulja a szerző szellemi rokonszenvét, akinek minden íróról van valami egyéni mondanivalója. Sorrendben Duhamelről szól az első írás. Portréjának megrajzolását ezzel a mondattal kezdi: „A fényképei csalnak", és valóban a fényképek rendszerint csalnak. Rilke például az első pillanatban rossz benyomást keltett az emberekben. Kicsi volt, csúnya, beteges külsejű. Hosszúkás arcán csak ábrándos kék szemei voltak szépe. Heszke Bélának azonban nemcsak a külső megjelenítés és az egyéniség feltárása volt erős oldala. Ismerte az írók szokásait és műhelytitkait és ezekből az apró részletekbe menő ismeretekből alakult ki benne az egyes íróművészek lelki és szellemi portréja. *„Látszik, hogy mindegyik írótól kapott valami élményt s most őszinte vallomásában kutatja a varázslat titkait."* [5] Duhamel „kiskertes francia polgár" nagy vívódásai a béke, az öröm, a halhatatlan lélekbe vetett hit körül felébreszti szánakozását és megállapítja, hogy a vallást elveti ugyan, de azért annak elemeivel él. Ez a kettősség adja meg mindegyik regényének lüktetését. Bár vérbeli író volt, Duhamel orvosi oklevelet szerzett. A test szenvedése mellett meglátta a lélek vergődését. Rilke misztikus volt, ellentéte Valérynek, aki az ész költője. Mauriac regényei minden vigasztalanságuk ellenére reményt keltenek az olvasóban. Claudel látszólagos érthetetlenségét abban látja a szerző, hogy az olvasó nem ismeri az alexandrinus vers tizenkét húrjának titkát. Proust szellemi világát nehezebben érti és elemzi, a transzcendentális távlatok felé mutató író továbbra is rejtély az irodalomtörténet számára. Quincey hálás téma és a szerző éppen ezért a róla szóló részt mesterien oldotta meg. A kötet utolsó darabja a „Brüsszeli

délután", amelytől a kötet címét kapta és amellyel Heszke egyben azt is bebizonyítja, hogy mint prózaíró is jeles és tehetséges.

1944-ben jelent meg Kolozsvárott a „Színház" című világszínháztörténeti breviáriuma, amelynek anyagát akkor állította össze, amikor a második világháború utolsó szakaszába érkezett. Ekkor már Göbbels a német színház létét kizárta az európai színházi kultúrából azáltal, hogy valamennyi német színházat bezáratott. Ennek tudható be, hogy a szerző színháztörténeti feljegyzései csak a harmincas évekig követik nyomon mindazt, ami az európai színházi életben végbement Nem törődve azonban a második világháború idején érvényben lévő cenzúrával, Heszke Béla könyvének anyagába felvett mindenkit, aki az európai színházi életben jelentős szerepet játszott, nemzetiségi hovatartozásra, vallásra, világnézetre való tekintet nélkül. Így találkozhatunk többek között Reinhardt, Gordon Craig Meyerhold, Piscator, Vahtangov, Granville, Barker, Balázs Béla, Mac Conelly, F. Garcia Lorca és Sztanyiszlavszkij nevével.

A „Színháztörténeti breviárium" tömör adatai eligazítanak évezredek színháztörténetében.

Olvashatunk az előadóművészetek geneziséről, a színház és a színjátszás elemeiről, általában a színházról, színpadról és díszletről, színpadi műről és előadó művészetről, rendezésről és előadó művészetről, játékstílusról, a keleti színjátszásról, japán színházról, kínairól, az indusok színjátszásáról és drámájáról, jávaiakról, sziámiakról, perzsa, török, tibeti szertartásokról és egyiptomi tánckultúráról, a görög és a római színházról, a középkori színjátszásról, a reneszánsz színházról és színjátszásról, a XVII. századi művészetről, a XVII. század francia színjátszásáról és az újklasszicizmusról, a barokk és a felvilágosodás színházáról, a romantika színházáról és színjátszásról, az új színházról, realizmusról, naturalizmusról és szimbolizmusról a polgáriasult Európa színházában, továbbá megismerkedhetünk a magyar színház vázlatos történetével és a szabadtéri színházzal.

A szerző egy rövidebb bibliográfiát is közöl, amelyet munkájának összeállításakor felhasznált. A művek jegyzéke hasznos lehet azok számára, akik a színház, a színjátszás és a drámairodalom részletkérdéseivel óhajtanak foglalkozni.

Heszke Béla volt tanítványai, a Budapesti Zenei Gimnázium, később Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola 1954-ben és a későbbi években érettségizett tanulói , köztük egyesek világhírű zongoraművészek, hegedűművészek, karmesterek, mások főiskolai tanárok, zeneszerzők, zenekritikusok, zeneiskolai tanárok, orvosok, festőművészek, anyagi támogatásukkal lehetővé tették, 1995-ben e könyv második, kiegészített kiadásának megjelenését. A „Kiegészítés"-ben a szerző kísérletet tesz, természetesen a teljesség igénye nélkül, a második világháború utáni európai színház felvázolására. Így kitér a román színházra is, amely viszonylag épen maradt intézményrendszerben kezdhetett új életet. Már 1945-ben megalakult a Nép Színháza szervezet; ezt követte az úgynevezett Színházi

Karavánok megszervezése. Míg 1938-ban Romániában csak 16 színház volt, addig 1978-ban már 48 állami színház, ebből hat magyar nyelvű.

A romániai színházak repertoárja a politikai élet változásait tükrözi. A szocialista mezbe bújtatott diktatúra idején a repertoár hangsúlyozottan sematikus, „pozitív hősökkel" telített színművekből állt. „Sematikusan ábrázolt hősökkel tarkított, társadalmi didakticizmussal telített, csupán az aktualizálás és aktivizálás igényével megírt színművek születtek." [6]

A diktatúra bukása után a román színházi élet is felélénkült. Repertoárjában kezdett európaibbá válni. Jól képzett, tehetséges rendezők, például Sica Alexandrescu, Moni Ghelerter, Liviu Ciulei és Alexa Visarion színre vitték a romániai és a külföldi drámairodalom legjobb alkotásait. Jeles szcenikusok tették emlékezetessé a színielőadásokat, mint Toni Gheorghiu, Liviu Ciulei és Florin Harasim.

Heszke Béla könyvéről már első megjelenésekor is több pozitív kritikát olvashatunk, többek között azt, hogy „mindent elmesél, amit 'színház' címszó alatt a művelt olvasónak tudnia illik. Heszke a hatalmas anyagot áttekinthetően, világosan csoportosítja, kellemesen, érthetően adja elő és mindvégig tárgyilagos. A mű megérdemli a közönség legnagyobb figyelmét." [7] „Ez a kis breviárium föl sem mérhető hiányt pótol. Minden benne van, ami a színházra vonatkozik, az esztétikai alapvetéstől, a történeti áttekintésen és minden részletkérdésen át a jó tájékoztatást nyújtó bő irodalomig." [8]

Molnár Gál Péter a következőképpen méltatta a könyvet, amikor újra megjelent: „Heszke Béla tudós munkáján átsüt személyisége, akár Szerb Antal irodalomtörténetein a lírai szenvedély, a tárgyszerelem."[9] *Ugyancsak az ő nézete szerint Heszke* „színháztudósi bőkezűségének magyarázata a transzilván tolerancia: nyelvek, nemzetek, nemzetiségek, kultúrák keresztútján világosabb eligazodni, messzebbre ellátni, onnan barátságosabban elfogadható az idegen különbözőség."[10]

Heszke Béla tanulmányaiban szívesen foglalkozott a magyar, francia és román irodalmi és színművészeti élet tevékenységével. Ezek közül megemlítenék néhányat: „A 'tízek' Akadémiája és a Goncourt-díj", „Népiség az új európai irodalomban", „A francia színház a két világháború között", „Zenei évfordulók 1942-ben", „Három kolozsvári bemutató", „Énekes madár", „Sellő", „Giraudoux. Tallózás Giraudoux írásaiban". Írt recenziókat, melyek közül szintén említenék párat: „Világtörténet" Juhász Vilmos könyvéről, „Az ismeretlen Balassi Bálint" Eckhardt Sándor könyvéről, „Három keleti könyv" (Kungfutse: Lun Jü; Fabula. Keleti mesé; Tibeti misztériumok). Számos, egyéb tanulmányai közül kiemelném még: „Kis írói arcképek" (Simenon, Suarés, Carco, Bernanos, Cocteau, J.H.Rosny, Léon Daudet, Chardonne, Mallarmé, Anne de Noailles bemutatásával), valamint „Brüsszel" című útikalauzát, amelyben megismertet e nagyváros sajátos színével, hangulatával. *„Hát milyen Brüsszel? Mint Párizs és London együttvéve. Színe barnás, feketébe hajló. Hangulata történelmi és világvárosias egyaránt."*[11] Szól a

város nevezetességeiről, fölbecsülhetetlenül gazdag múzeumairól és a flamand festészetről is.

Heszke háború utáni irodalmi munkássága jelentős eltérést mutat a korábbi évtizedekben feldolgozott tárgyköröktől. Teljesen felhagy a publicisztikával. Tanulmánya is – irodalmi, zene- és filmművészeti témában – kevés született (Román-magyar irodalmi kapcsolatok, A román zene története, Utószó egy más szerző modern román drámákkal foglalkozó művéhez).

„A román és a magyar irodalom kapcsolatai" (Legăturile între literatura română şi literatura maghiară. Studiu) (Szerkesztette Heszke Béla, Pálffy Endre és Domokos Sámuel, Budapest, 1952) című tanulmánykötetnek az volt a célja, hogy nyomon kövesse a román és a magyar irodalom találkozási pontjait, a kettő közötti különbségek ellenére is. Az irodalmi kapcsolatok bemutatását a folklór vizsgálatával kezdi. Több népdal és népballada fordítását közli, majd a vizsgálat tárgyává teszi a román-magyar irodalmi kapcsolatokat a XVIII. század közepéig, továbbá a felvilágosodás kori irodalmat. Megismertet a magyar reformkorral és a román feltörekvő polgárság korával, az 1848-as forradalom idejének irodalmával, a kiegyezés kori irodalommal, a XX. századi irodalommal.

„A román zene története" (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1963) című könyvében megismerteti az olvasót a román népzenével, ezen belül a népdallal, a román népzene gyűjtőivel, a román nép hangszereivel; a román zene kezdeteivel, az egyházi és a világi zenével; a román zenei élet fejlődésével a XIX. század első felében a Fejedelemségek egyesüléséig (1859); a román zene fejlődésével a XIX. század második felében (1859-19O7); a román zenével a XX. század első felében (19O7-1944); a nagy zeneszerzővel, George Enescuval (1881-1955) és a második világháború utáni Románia zenei életével.

„A zene a bölcsőtől a sírig kíséri a román nép életét. Kevés olyan európai nép akad, amelynek életével, az emberi élet fontosabb eseményeivel kapcsolatban több zenei megnyilatkozása lenne, mint a románnak." [12] *E szavakkal vezeti be Heszke Béla könyvének a román népdalról szóló fejezetét, majd e „dalra született nép művészi érzékének" jellegzetes és beszédes megnyilatkozásaként Kiss Jenő fordításában bemutat egy dojnát:*

Dojna, dojna, édes ének!
Hogyha szólsz, a szívem éled.
Dojna, dojna, szép tüzes dal!
Hogyha zengsz, a léptem elhal.
Leng a tavasz friss fuvalma?
Én kint gyújtok rá a dalra,
Körülvesznek illatok,
Madarakkal vigadok.
Jő a tél, kint szélfúvás van?
Bent nótázom én e házban,

A napot így húzom át
A napot s az éjszakát.

Erdő fái levelleznek
Én betyárnótába kezdek.
A levél hull szálldogálva,
Fogok szomorú nótába.

Dalt sóhajtok, dalt lehelek,
Dal tartja bennem a lelket,
Dallal fekszem, ébredek,
Dal nélkül nem élhetek

George Enescuról szólva rámutat arra, hogy életművében magas színvonalon fejeződtek ki elődjeinek és kortársainak zenei törekvései; megnyitotta azt az utat, amely a román szimfonikus zene későbbi fejlődéséhez vezetett. „Neve egybeforrt a román népi hangvételű szimfonizmus fogalmával."[13]

A második világháború utáni zenei élet ismertetésekor kitér a határtalanul gazdag és változatos népzenei anyagra, a román szimfonikus zene művelőire (Dimitrie Cuclin, Alfred Mendelsohn, Sigismund Toduță, Nicolae Buicliu, Gheorghe Dimitrescu, Zeno Vancea és mások.) A zeneszerzők mellett megemlékezik a nevesebb zongoraművészekről (Valentin Gheorghiu, Silvia Şerbescu), hegedűművészekről (Ion Voicu, Ştefan Gheorghiu), csellómű-vészekről (Radu Aldulescu, Vladimir Orlov) és fuvolaművészekről (Nicolae Alexandru, Dumitru Pop).

1967-ben megjelent az „Egyszerű véletlenek. Modern román drámák" (Európa Könyvkiadó, Budapest) című antológia, amely hat drámaíró egy-egy művét tartalmazza.

A kötet első darabja, Victor Eftimiu, „Aki látta a halált", az első világháborút követő években került színpadra, az utolsónak, Marin Preda, „Martin Bormann" a könyv megjelenésekor készültek bukaresti bemutatójára. A két premier között eltelt néhány évtizedben a román drámaírás sikeres erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy lépést tartson a korszerű európai színműirodalommal. A gyűjtemény korántsem mutatja be a modern román drámairodalom teljes arculatát, de a korszak néhány legjellemzőbb színdarabján keresztül kísérletet tesz arra, hogy a magyar olvasó áttekintést kapjon a román drámáról (Mihail Sebastian „Névtelen csillag", George Ciprian „Gácsérfej", Alexandru Kiriţescu „A diktátor", Paul Everac „Egyszerű véletlenek"). A drámák fordítása Belia György, Domokos Sámuel, Klumák István, Lázár György, Réz Pál és Szemlér Ferenc nevéhez fűződik. Az utószót Heszke Béla írta.

Ebben utal arra, hogy míg a román nyelvű epika első emlékei a XVI. századból valók, addig a drámai költészet zsengéivel csak a XVIII.-XIX. század fordulóján találkozunk, ami nem egyedülálló jelenség. Egy nép irodalmában általában a drámaírás indul legkésőbb fejlődésnek, mivel míg a vers- és regényíráshoz viszonylag kevés tárgyi feltétel szükséges, addig a dráma színpadot, játékszínt és színészeket követel.

Heszke Béla sok hasonló vonást fedez fel a román és a magyar játékszín megtermtéséért folytatott küzdelemben. A kezdeményezések mögött ugyanolyan társadalmi és politikai erőket lát, továbbá céljaikat is azonosnak tünteti fel.

A román drámairás küzdelmes utat tett meg 1819-től. Ebben az évben szerzett ugyanis először polgárjogot a román nyelv a nyilvános színpadon; addig a görög, a francia és az olasz nyelvet használták.

Az 1819-es év azért is jelentős, mert akkor született Vasile Alecsandri (1819-189O), akinek sokoldalú és fáradhatatlan tevékenységével jelent meg a román színpadon két olyan műfaj – a szatirikus komédia és a történelmi dráma -, amely hosszú ideig domináns műfaja volt a román játékszínnek. Vígjátékaiban Alecsandri a bojárok és a vezető rétegek kozmopolitizmusát, demagógiáját, a nemzeti ellentéteket, a haladó és a visszahúzó erők harcát ábrázolja és – mint Heszke Béla is rámutat – romantikus lírikusként is megismerhetjük. Történelmi drámáiban pedig a román nemzeti múlt egy-egy alakját vitte színpadra.

A XIX. század vége felé aztán megszületett a klasszikus értékű, társadalmi hatóerejű szatirikus vígjáték, melynek hivatott képviselője volt I.L.Caragiale (1852-1912), akinek születési éve egybeesett az első állandó román színház (Teatrul cel Mare - Nagy Színház), a későbbi bukaresti Nemzeti Színház megnyitásának évével, melynek egy ideig igazgatója is volt. Ami a magyar irodalomban Eötvös József „Éljen az egyenlőség" című vígjátékával elkezdődött, annak volt nyitánya I.L.Caragiale „Az elveszett levél" című vígjátéka a román irodalomban. Caragiale megmutatta „az arc és az álarc közötti ellentétet", a kispolgár ál-erkölcsét, a közélet hazugságait, a korrupciót, a látszaterkölcs mezében tetszelgő polgár egész életét.

A román színi irodalom egyik jellegzetes vonása volt, hogy szívesen és gyakran választott politikai témát. A XX. század elejétől aztán a román drámairodalomban is megkezdődött a műfaji, írás- és színpadtechnikai, továbbá tematikai differenciálódás, ami egyébként az európai dráma fejlődésére is jellemző. Ibsen, Csehov, majd Pirandello és Giraudoux a román drámaírókra is hatással voltak; a két világháború között pedig Molnár Ferenc, majd Achard és a francia bulvárvígjáték hatása volt érezhető, Heszke Béla megállapítása szerint a román színházi életben. Ugyanakkor volt ennek az időszaknak néhány olyan jelentős színpadi szerzője, akik megfogalmazták a súlyosabb társadalmi problémákat.

Camil Petrescu (1894-1957) nevét kell elsőként megemlítenünk. Aki igen széles körű irodalmi munkássággal írta be nevét a román irodalom történetébe. Sokan Proust román tanítványának tartják; regényeiben („Utolsó szerelmes éjszaka, első háborús éj"; „Prokrusztész-ágy") valóban föllelhetők Proust technikájának elemei, de – mint Heszke Béla rámutat – társadalmi indulata minduntalan áttör a prousti módszeren és stíluson.[14]

Drámáinak értelmiségi hősei föloldhatatlan ellentétben állnak koruk társadalmával. Lázasan, szinte fanatikusan keresik az abszolút igazságot, az abszolút szerelmet.

A magyar irodalom nagyra becsült barátjaként tünteti fel Heszke Béla az antológia első darabjának szerzőjét. Victor Eftimiu nagyon termékeny író volt, e kötet megjelenéséig negyvenöt színdarabot, húsz regényt, tíz kötetnyi novellát, húsz kötet verset, számos újságcikket és maximát írt. Emellett évekig igazgatta a bukaresti Nemzeti Színházat és párizsi tudósítója volt több román lapnak. Heszke Béla többek között a következő műveit említi: „Fűződj fel, gyöngyöcske" (Înşir-te mărgărite) című verses tündérjáték, amelyet húszéves korában, Párizsban írt és amely költői bájjal kelti életre a román népmese-erdőt; „I.Napoleon" (Napoleon I.) című párbeszédes történelmi életrajz, amelyet az első világháború kitörése előtt írt; „A fekete kakas" (Cocoşul negru), legnagyobb terjedelmű könyvdrámája, amely sajátos ötvözete a Vasile Alecsandritól örökölt romanticizmusnak és a Maeternichtől tanult szimbolizmusnak; „Manole mester" (Meşterul Manole) című, a román népköltészet ihlette művét; „Az eljövendő asszony fantomja" (Fantoma celei care va veni) című, hét képből álló analitikus drámáját, amelyet Hofmannsthal és a német expresszionista drámaírók hatására írt. Victor Eftimiu feldolgozta a Don Juan, valamint a Faust-témát is. Kíméletlen szatírát írt a két világháború közötti Románia minisztériumairól egy kamaradarab keretében, „Békefelügyelő" (Inspectorul broaştelor) és leleplezte a korrupciót „A milliók tánca" (Dansul milioanelor) című ötfelvonásos vígjátékában.

„Aki látta a halált" (Omul care a văzut moartea) című háromfelvonásos komédiája a román drámairodalom caragialei hagyományaiban gyökerezik. A polgármesteri választási harc két riválisa között felbukkanó szélhámost mutatja be, aki fölbolygatja a kisváros közéletét, és a magánéletekben is zűrzavart támaszt. Alakjain és azok cselekedetein keresztül, Eftimiu a kisváros polgárainak hazug, korrupt, képmutató világával szeretne megismertetni, „anélkül, hogy ábrázolását tragikussá hangolná."[15]

Az antológia második darabjának szerzője, Mihail Sebastian (1907-1945), a Cuvântul című bukaresti napilap munkatársa volt, majd a harmincas évek elején két esztendőt Párizsban töltött, ahol alkalma nyílt arra, hogy közelebbről megismerkedjen a francia színpaddal és irodalmi élettel. 1931-ben kiadott egy novellás kötetet, 1935-től pedig végérvényesen a színház világa felé fordult. Színikritikákat és vígjátékokat írt. 1944-ben bemutatták „Névtelen csillag" című darabját. Ezt követte a „Lapzárta" (Ultima oră), A „Névtelen csillag" főhőse valamelyest emlékeztet Csehov rokonszenves figuráira, ügyefogyott, álmodozó, noha Sebastian Giroudoux-t tekintette egyik mesterének és színpadtechnikáját is a franciáktól tanulta; „ a caragialei dramaturgiának ebben a darabban már csak nyomai vannak meg."[16]

George Ciprian (1883-1968) névtelen színészből vált 1927-ben színpadi szerzővé, amikor bemutatták „A gebés ember" (Omul cu mârţoaga) című

vígjátékát, amelyet „Ötödik Fáraó" címmel magyar színpadokon is előadtak. Ebben a két világháború közötti román kisváros vergődő, magányos kispolgárának történetét tárja elénk, akárcsak mint az antológiában közölt „Gácsérfej"(Capul de rățoi) című vígjátékában, amelyben a lélektelen polgári környezetből való kiszakadás, elvágyódás, sőt az azon vett elégtétel is, megfogalmazódik.

Alexandru Kiriţescu (1888-1961) jellegzetes képviselője annak a drámaíró-nemzedéknek, amely – mint Heszke Béla megjegyzi – 1944. augusztus 23 után beilleszkedett az új társadalmi rendszer irodalmi életébe, és „tollát a népi hatalom művelődéspolitikájának a szolgálatába állította."[17] *.Irodalmi munkásságát a két világháború közötti időben kezdte. „Polgári trilógia" című színműciklusában élesen bírálta a közélet visszásságait. 1923-tól a bukaresti Rampa című színházi-művészeti hetilap munkatársaként dolgozott, később pedig több más bukaresti lap munkatársa is lett. Olaszországi tanulmányok után írta meg „Reneszánsz trilógia" című olasz tárgyú drámáit. „Szarkafészek" (Găiţele) című színművét 1962-ben az egri Gárdonyi Géza Színházban is bemutatták. „A diktátor" című színműve, amellyel az antológiában megismerkedhetünk, a háborús évek román közéletének korrupcióját, álhazafiasságát, amoralitását leplezi le.*

A „Modern román drámák" még két szerző egy-egy darabját tartalmazza, Paul Everac és Marin Preda. Az előbbinek (1924-) Heszke Béla megemlít néhány színművét, „Fölfedezés" (Descoperirea), „Nyitott ablakok" (Ferestre deschise), „Kék szemek" (Ochi albaştri), „Láthatatlan staféta" (Stafeta nevăzută), majd az antológia címét is adó „Egyszerű véletlenek" című darabjának mondanivalójáról a következő módon vélekedik: „ilyenek vagyunk mi, emberek; sokfélék és bonyolultak, és magunk sem vagyunk mindig tisztában érzéseinkkel, vágyainkkal; sokszor nem is tudjuk, hogy mit akarunk, de vigyázzunk, ne játszunk a vágyakkal, legföljebb csak akkor engedjünk szabad folyást nekik, ha őszinte szándék, mások megbecsülése van mögöttük."[18] *Ezzel Everac filozofáló hajlamára, a lelki konfliktusok ábrázolásának kedvelésére szeretne utalni.*

Marin Preda (1922-1980) elsősorban regényíróként ismert a román irodalomban. Heszke Béla megemlíti egyik legsikerültebb regényét, a „Moromete család" -ot (Morometii) és a több nyelvre lefordított „Pazarlók"-at (Risipitorii). A második világháború idején újságíróként tevékenykedett. Első drámáját újságírói élményei és gyakorlata ihlette. Riportszerűség, érdekesen bonyolított cselekmény jellemzi színpadi szerzőként való bemutatkozását. A kötetben szereplő „Martin Bormann" című színműve három felvonásból, illetőleg tíz képből álló darab. Jellegzetes riportdráma, melynek középpontjában a bujkáló fasiszta vezető alakja áll.

Az 1969-ben Budapesten megjelent „Színházi lexikon" (Gondolat Kiadó) román színészetre vonatkozó anyagát Heszke Béla állította össze, időrendi sorrendben összefoglalva a román színháztörténet legfontosabb eseményeit. Ebből érdekes dolgokat tudhatunk meg az 1963-as évvel bezárólag. Többek között értesülünk arról, hogy 1645-ben Vasile Lupu fejedelem leányának házassága

alkalmából teátrális jellegű mutatványokat adnak elő. 1695-ben Basarab fejedelem külön fizetséget biztosít az udvari mulattatók – köztük a táncosok, komédiások – számára. 1778-ban sor kerül az első olasz operatársulat vendégjátékára Bukarestben. 181O-ben a bukaresti görög iskola tanulói C.Iatropoulos vezetésével szabadtéri színielőadást rendeznek. 1816-ban megrendezik az első román nyelvű nyilvános színielőadást Iaşiban, 1819-ben pedig Bukarestben. 1821-ben Iaşiban , a Canta-házban német színtársulat lép föl. 1827-ben Eduard Kreibig német operatársulata előadásokat rendez Bukarestben. 1834-ben megtartják az első román nyelvű énekes-táncos színielőadást Iaşiban. 1835-ben sor kerül az első román nyelvű zenés színielőadásra Bukarestben, 1838-ban pedig az első román nyelvű operaelőadásra Iaşiban: Bellini „Norma" című operáját adják elő. 1839-ben Costache Caragiale működtető társulatot szervez Iaşiban. 184O-ben magyar színtársulat vendégszerepel Bukarestben. 1848-ban Costache Caragiale színházat szervez Craiovában. 1852-ben megnyílik a Bukaresti Nagy Színház, a későbbi Nemzeti Színház. 1853-ban Matei Millo harcot indít Bukarestben a román játékszín nemzeti repertoárjának és új játékstílusának kialakításáért. 1864-ben Bukarestben megalakul az első román színészképző iskola. 1877-ben a bukaresti Nagy Színházat Nemzeti Színházzá nyilvánítják. 1884-ben bemutatják Ion Luca Caragiale „Az elveszett levél" című vígjátékát. 1885-ben megkezdi működését a csak román énekesekből szervezett operatársulat Bukarestben. 1924-ben a bukaresti Román Opera a Teatrul Liric helyére kerül. 1944-ben Victor Eftimiu, N.Carandino és Tudor Vianu kerül a bukaresti Nemzeti Színház élére. 1945-ben N.D.Cocea javaslatára megalakul a Nép Színháza (Teatrul Poporului) szervezet. 1948-ban megszervezik a magyar Faluszínházhoz hasonló Színházi Karavánokat (Caravanele Teatrale). 1963-ban Romániában 82 színtársulat működik. Bukarestben 11, vidéken 31 színház van (köztük 6 magyar nyelvű).

Néhány név a „Színházi lexikon" anyagából: Alexandrescu, Sica, színész, rendező; Alterescu, Simion, színháztörténész, az egyik legjelentősebb román színháztörténeti szakíró;

Antoniu, Costache, színész, népművész; Aristia, Constantin, színész, rendező, a román színjátszás és színpadi rendezés egyik jelentős úttörője. 1827-ben vitairatban követelte a román Nemzeti Színház megalapítását. Jelentős színésznevelői munkássága is. Az első román színművészeti iskola tanára volt. Tanítványaival ő vitte először színre Bukarestben Molière „Fösvény"-ét, Voltaire „Mahomet"-jét és Alfieri „Saul"-ját; Atanasiu, Niky, színész, Sturdza-Bulandra növendéke volt a színművészeti akadémián; Beligan, Radu, színész, rendező, színházigazgató, a Teatrul de Comedie igazgatója, színművészeti főiskolain tanár, népművész; Brătăşanu, Alexandru, a bukaresti I.L.Caragiale Nemzeti Színház díszlettervezője; Bulandra, Tony, színész, színházigazgató, a bukaresti Nemzeti Színház tagja volt, majd kivált onnan és feleségével, Sturdza Bulandrával színtársulatot alapított, amely 1914-41-ig Románia legjelentősebb vándortársulata

volt; Calboreanu, George, kiváló drámai színész, először a iaşi-i,, majd a bukaresti Nemzeti Színház tagja;

Caragiale, Costache, rendező, színházigazgató, író. A román nyelvű, állandó játékszín meg-termtéséért folytatott harcban vezető szerepet játszott. 1838-ban, Botoşaniban ő hívta életre az akkor működő egyetlen román nyelvű színtársulatot. Később, ő vitte színre elsőként Iaşiban Vasile Alecsandri színműveit. 1844-ben Bukarestben, majd 1849-ben Craiovában alapított színházat. 1852-ben ő volt a megnyíló bukaresti Nemzeti Színház első társigazgatója, J.Wachmann mellett. 1868-tól jelentős nevelői tevékenységet folytatott a színészképzés terén, mint a bukaresti színiiskola tanára; Cernescu, Dinu, a craiovai Nemzeti Színház, a bukaresti I.L.Caragiale Nemzeti Színház rendezője, később pedig a bukaresti Teatrul Barbu Delavrancea főrendezője; Ciubotăraşu, Ştefan, színész, népművész, először Iaşiban, majd Bukarestben a Teatrul Lucia Sturdza-Bulandrában lépett színpadra. Figurateremtő ereje, ízes népi nyelve főként a klasszikus román színművészetben érvényesült; Ciulei, Liviu, színész, díszlettervező, a bukarestiTeatrul Lucia Sturdza-Bulandra főrendezője, főszcenikusa és művészeti igazgatója volt, továbbá ismert filmrendező; Davila, Alexandru, rendező, neves színházi kritikus és drámaíró. A két világháború között színtársulatot szervezett (Compania Davila), amellyel bejárta egész Romániát. Kétszer volt igazgatója a bukaresti Nemzeti Színháznak (19O5-19O8 és 1912-1914 között); Demetriade, Aristide, színész, a bukaresti Nemzeti Színház tagjaként a román klasszikus drámairodalom és Shakespeare főhőseit alakította; Finti, Alexandru, színész, a Bulandra társulat, majd a bukaresti Nemzeti Színház tagja. Később a bukaresti Teatrul Nottara főrendezője és a I.L.Caragiale Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára; Giurgescu, Lucian, a bukaresti Teatrul de Comedie főrendezője; Gusty, Paul, pályája kezdetén súgó és színész volt Pascaly társulatában, majd a bukaresti Nemzeti Színház művészeti igazgatója lett. Közel 450 színdarabot rendezett. Ő valósította meg Sztanyiszlavszkij rendezői elveit a román színpadon; Manolescu, Grigore, kiváló drámai színész, színházigazgató volt. Párizsban tökéletesítette művészetét. Színtársulatot alapított, majd a bukaresti Nemzeti Színház tagja lett. Rendezői és tanári munkássága is jelentős volt; Nottara, Constantin, színész, színházigazgató, a bukaresti Nemzeti Színház tagja volt. Emlékiratai (196O) értékes színháztörténeti adatokat tartalmaznak; Olteanu, Ion, rendező, közel 6O darabot rendezett különböző román színházakban. Ő rendezte Bródy „A tanítónő" című drámáját is a bukaresti Teatrul Municipalban; Pascaly, Matilda, színésznő, a román színészet hőskorában, a XIX. század első felében úttörő munkát végzett a színházi élet felvirágoztatása terén. Hosszú ideig szerepelt Millo és Mihail Pascaly társulatában, valamint Craiovában, Theodorini társulatában is. A bukaresti Nemzeti Színház tagjaként emlékezetes alakításokat nyújtott; Pascaly, Mihail, színész, rendező, a bukaresti Nemzeti Színháznak egyik legnevesebb igazgatója, színpadi szerző volt. A román színjátszás fejlődésének kezdeti időszakában történelmi drámákban, vígjátékokban

aratott sikert. Jelentős szerepe volt a színészképzésben. Tanítványai közé tartozott Nottara és Gusty is; Penciulescu, Radu, rendező, több színházban működött (a bukaresti Nottara Színház, a Tandarica Bábszínház, a bukaresti Kis Színház). 1961-ben megnyerte az országos színművészeti verseny I. díját; Petrescu, Ion, színész, 1873 és 1877 között a Mihail Pascaly társulatban játszott, majd a bukaresti Nemzeti Színház tagja lett. A román realista színjátszás egyik jelentős úttörője volt. Megrázó erővel alakította a román parasztot, de klasszikus szerepeket is játszott; Romanescu, Aristizza, színésznő, a XIX. század második felének legnagyobb román tragikája, a iaşi –i és a bukaresti Nemzeti Színház tagja, az első román filmekben szerepelt; Sturdza-Bulandra, Lucia, tragika, színházigazgató, színművészeti főiskolai tanár, állami díjas. Romanescu tanítványa volt és a bukaresti Nemzeti Színházban kezdte pályafutását. A két világháború közötti időszak legnagyobb román tragikája. Férjével, Bulandrával színtársulatot alapított, és 3O évig járta az országot. 1947-ben a bukaresti Teatrul Municipal igazgatója, s ugyanakkor a Színművészeti Főiskola tanára. Nagy sikereket ért el külföldi vendégszereplései, így például budapesti vendégjátéka során is. Mint szakíró is jelentőset alkotott „Actorul şi arta dramatică", 1912 (A színész és a színművészet) című könyvével. 1956-ban adta ki „Amintiri, amintiri" című emlékezéseit, a román játékszín történetének egyik érdekes dokumentumát. Halála után róla nevezték el a Teatrul Municipalt; Vellescu, Ştefan, színész, színművészeti főiskolai tanár, Millo és Pascaly, majd Régnier tanítványa. Az ország valamennyi jelentősebb színházában szerepelt 1866-ig. Ettől kezdve a bukaresti Színművészeti Akadémia tanára volt. Nála tanult Nottara és Manolescu. Élete végén rendezéssel is foglalkozott.

Heszke Béla az Irodalmi Figyelő hasábjain Romániában megjelent írásokról több alkalommal közölt recenziót. Ezek közül néhányat megemlítenék: Mihail Sadoveanu, ."Despre limba literară"I., „Limba povestirilor istorice" II. (Az irodalmi nyelvről, I. és „A történelmi elbeszélések nyelve, II.), Contemporanul, 1955, 5.sz., 6.sz. (Irodalmi Figyelő, 1955, 1.sz., p.73-74). Mihail Sadoveanu két előadást tartott a Román Tudományos Akadémia nyelv- és irodalomtudományi osztályának ülésén. Nem mint nyelvész kívánt értekezni a román nyelvről, hanem mint hosszú pályát megjárt író, akit egyrészt anyanyelvének szeretete, másrészt a fiatal írónemzedék nevelésének az igénye késztetett szólásra. Ezt ismerteti Heszke Béla. Megtudjuk, hogy a jeles román író első előadásában hosszasan és részletesen foglalkozott a román nyelv kialakulásának folyamatával, a szókincs kérdésével, elítélve a túlzásba vitt latinizálást, a purizmust , valamint az erőltetett neologizmusokat. Második előadásában a történelmi elbeszélések, a régi román próza és egy közismert népköltészeti alkotás, a „Mioriţa' nyelvezetéről beszélt. Az új írónemzedék nyelvművelő, nyelvalakító feladatairól szólva a fazekasmester példáját említette , akinek ahhoz, hogy művészit alkosson, nagyon jó minőségű anyagot kell használnia. Éppen úgy az íróknak ahhoz, hogy „a nép

felemelkedését" szolgálják, a „helyszínen", a nép körében kell elsajátítaniuk az egyszerű és mégis művészi, szabatos, tömör stílust.

Gafita, Mihail, „Fruntaş al literaturii noastre realist-socialiste" (Szocialista realista irodalmunk élenjáró írója), Gazeta Literară, 1955, 43.sz (Irodalmi Figyelő, 1956,2.sz,p.167-168) című írását a hetvenötödik életévét betöltő Mihail Sadoveanut méltató cikkek és tanulmányok hosszú sorából választotta ki. Ebben a „román írásművészet mesterének" munkásságát vizsgálja az utóbbi tíz évben.

Vitner, Ion, „Eminescu şi Comuna" (Eminescu és a párizsi kommün), Contemporanul, 1956, 12.sz. (Irodalmi Figyelő, 1956, 3.sz., p.277) című tanulmányában új adatokat közöl a nagy román költő apró feljegyzéseiből. Ezekből kitűnik, hogy Eminescu az 187O-es években elsősorban társadalmi, világnézeti problémákkal foglalkozott. Ebben az időben Bécsben tartózkodott és a világnézeti hovatartózás gondolata foglalkoztatta. Egyenesen kínozta a társadalmi egyenlőtlenség kérdése és a jövő társadalmának a perspektiváit kereste. A párizsi kommün híre felrázta. Jegyzetfüzetében olvasható azoknak a műveknek a címe, amelyek a párizsi kommün történetével illetőleg eseményeinek elemzésével foglalkoznak. A kommün sugallta „Umbre pe pânza vremii" (Árnyék az idő vásznán) című versét.

Amióta Proust főművének alapmotívumául magát az időt választotta, a regény tartalmának problémája mindegyre visszatérő esztétikai tanulmánytéma. Az időszemlélet azonban Proust óta jelentős változásokon ment át az európai irodalomban. Călin, Vera „Însemnări despre durata romanului vechi şi nou" (Jegyzetek a régi és új regény időtartamáról), Gazeta Literară, 1956, 2O-21.sz. (Irodalmi Figyelő, 1956, 4.sz., p.381-382) című tanulmányában éppen ennek a szemléletbeli változásnak a nyomait törekszik felderíteni s bár példái – mint Heszke Béla megállapítja - nem mindig szerencsésen kiválasztottak, mégis érdekesek, mert az egész tanulmány olyan kérdéssel foglalkozik, amellyel az akkori román irodalomesztétikában nem nagyon találkozunk. A tanulmány első részében a regény és a dráma hagyományos időérzékeltetése között meglévő különbségre mutat rá. A regényíró ugyanis korlátlanul gazdálkodhatik az általa elmondott cselekmény tartamával, idejével. Ezzel szemben a drámaíró időszemléletét, illetőleg a cselekmény időbeliségét korlátozzák a műfaj sajátos törvényei és a cselekmény sűrítésének követelményei. Vera Călin a tanulmány következő részében behatóan foglalkozik a naturalista regényírók időszemléletével. „A regény időtartamának problémája nem választható el az író felfogásától„ [19]*- írja . Ezzel azt akarja bizonyítani, hogy az időszemlélet egyben világnézeti kérdés is.*

Heszke Béla román nemzetiségi tankönyvek írására, illetve román nyelvre fordítására kapott megbízást nyelvtan, történelem, földrajz, növénytan és állattan tárgykörben. Itt kell megemlítenünk a „Gramatica limbii române pentru şcolile medii" (Editura Manualelor didactice, Budapesta, 1956) című könyvét, amelynek társszerzői Pálffy Endre, Vild Frederic és Ablonczy Renáta voltak és amelyben a

román szókinccsel, hangtannal, szótannal, mondattannal és a román nyelv történetével foglalkozik.

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola megbízásából összeállított egy jegyzetet „Művészetpszichológia és zenei szociálpszichológia" (Tankönyvkiadó, Budapest, 1979) címmel.

Végezetül fordítói tevékenységéről szeretnék szólni. Heszke Béla sok cikket fordított a Larousse magyar kiadása számára. Munkatársként dolgozott a következő lexikonoknak: Színházi Kislexikon, Katolikus Lexikon. Állandó külső munkatársa volt a Párizsban évente megjelenő QUID című lexikonnak. Színműfordításai közül említést érdemelnek: Marcel Achard „Domino" (színre került a budapesti Madách Színházban , Pünkösti Andor rendezésében, 1942) ; Pirandello"A becsület gyönyöre „(színre került a kolozsvári Nemzeti Színházban Radványi Géza rendezésében) ; Roger Ferdinand „Mindenért fizetni kell" (színre került a kolozsvári Nemzeti Színházban, 1944) ; Norman Krasna „Egy vasárnap New Yorkban" (színre került a veszprémi Petőfi Színházban,1964). Heszke Béla évekig volt külső munkatársa a Magyar Színházi Intézetnek.

Az Országos Széchényi Könyvtár az 1945 előtti évekből hét művét, az 1945 utáni időszakból pedig 17 művét őrzi Heszke Bélának, aki az egyik interjújában így nyilatkozott: „Nyolcvanharmadik évemben vagyok és lekopogom: az összes francia rendhagyó ige a fejemben van. Ha újra kezdhetném, megint tanár lennék."[20]

1. Piarista diák. A Magyar Piarista Diákszövetség és a Budapesti Piarista Gimnázium lapja, 2003.március, 44.sz., p.18.
2. Képes Európa, 1995. május 15., p.35.
3. Piarista diák. A Magyar Piarista Diákszövetség és a Budapesti Piarista Gimnázium lapja, 2003.március, 44.sz., p.19.
4. Heszke Béla: Brüsszeli délután, Brassó, 1938., p.5.
5. Napkelet, 1938., p. 139.
6. Heszke Béla: Színház. Második, kiegészített kiadás, Budapest, 1995., p.93.
7. Színházi Magazin, 1944., VII. évf., 5.sz., p.60.
8. Kenyeres Imre, Heszke Béla: Színház. Diárium. A Magyar Könyvbarátok számára kiadja a K.M. Egyetemi Nyomda, 1944., V. évf., 3.sz., p.45.
9. Népszabadság, 1995.IX.21.
10. Népszabadság, 1995.IX.21.
11. Heszke Béla: Brüsszel, Pásztortűz, 1940., 6-7.sz., p.3-8.
12. Heszke Béla: A román zene története, Budapest, 1963., p.5.
13. Heszke Béla: A román zene története, Budapest, 1963., p.84.
14. Heszke Béla: Egyszerű véletlenek. Modern román drámák, Budapest, 1967., p.530.
15. Heszke Béla: Egyszerű véletlenek. Modern román drámák, Budapest, 1967., p.533.

16. Heszke Béla: Egyszerű véletlenek. Modern román drámák, Budapest, 1967., p.535.
17. Heszke Béla: Egyszerű véletlenek. Modern román drámák, Budapest, 1967., p.538.
18. Heszke Béla: Egyszerű véletlenek. Modern román drámák, Budapest, 1967., p.541.
19. Heszke Béla, Calin, Vera: Însemnări despre durata romanului vechi şi nou (Gazeta Literară, 1956., 20-21 sz.), Irodalmi Figyelő, 1956., 4.sz., p.381.
20. Képes Európa, 1995. május 15., p.35.

DUMITRU OLĂRESCU
(Republica Moldova)

Actrița Maria Cebotari
Între viață și film

...Presa timpului o numește „unul din miracolele lumii". Primii pași spre tainele muzicii îi face în Basarabia (Moldova) - patria în care s-a născut. Aici Maria Cebotari, la vârsta de numai paisprezece ani, uimește lumea cu arii din *Tosca* și *Aida*. Grație unor împrejurări, Germania devine țara în care s-a afirmat și a prosperat interpreta Maria Cebotari, urcând spre cele mai mari scene ale lumii. În 1931, când de abia împlinise douăzeci și unu de ani, evoluția fulminantă pe scena Operei din Dresda în rolul de debut Mimi din *Boema* lui Giacomo Puccini, o face cunoscută departe de hotarele Germaniei.

„Tot publicul din sală a rămas fascinat", - menționa ziarul *Dresdner Anzeigen* a doua zi după spectacol. Maria Cebotari a devenit cea mai strălucitoare stea a Operei de stat din Dresda, unică și irepetabilă...

O nouă Mimi la Opera din Dresda. E posesoarea unei voci de o extraordinară căldură, cu nuanțe fermecătoare. Ea te răpește, te duce pe aripile ei! Iar în actul trei, când actrița își învinge definitiv timiditatea, vocea ei capătă dimensiuni grandioase. S-a întâmplat ceea ce presupuneam: teatrul a rămas uluit.

De succesul Mariei Cebotari e încântat și maestrul Fritz Busch, cel care a descoperit-o la conservatorul din Berlin. Despre succesul acesta se vorbește pretutindeni..."1[1].

Mai târziu unul din martorii acestui eveniment, Peter Palm, autorul unei emisiuni radio întitulată |Privighetoarea din Chișinău", transmisă la radio Berlin, v-a menționa: |Ea începe să cânte. Publicului din sală i se întretaie respirația. Spectatorii priveau |pariziana" de pe scenă cu ochii fermecați. O astfel de manieră de interpretare nu s-a mai auzit niciodată. Vocea umplea armonios întreaga sală. Cei mai resemnați profi ai operei - intendenții și amatorii, criticii și regizorii - au încercat emoții profunde, au lăcrămat chiar, atunci când se trăgea cortina. O nouă stea a apărut pe firmamentul operei europene..."2[2].

A evoluat pe cele mai prestigioase scene ale lumii: The Royal Opera, Convent Garden - Londra, Metropolitan House Opera - New-York, Teatre alla Scala - Milano, La Fenice - Veneția, Wiener Staatsoper, Berliner Staatsopera.

A colaborat cu Operele din Paris, Roma, Zürich, Stockholm, Florența, Bruxelles, Amsterdam, Basel, Riga, Wiesbaden, Palermo, Copenhaga, Praga,

---

1[1] R. Arabagiu, *Simfonia neterminată* în: *Orizontul*, 1989, Nr. 5, p. 93.
2[2] A. Dănilă, *Maria Cebotari în amintiri, cronici și imagini*, Chișinău, editura Baștina - RADOG, 1999, p. 78.

Graz, Bucureşti, jucând în *Boema, Traviata, Madame Butterfly, Nunta lui Figaro, Răpirea din Serai, Don Giovanni, Rigoletto, Carmen, Evgheni Oneghin, Andréa Chénier, Turandot, Solomeea, Cavalerul rozelor, Daphne, Münchhausen, Studentul cerşător, Faust, Romeo şi Julieta, Castelul Dürande, Julius Caesar, Orfeu şi Euridice.*

La vârsta de 24 de ani a fost distinsă cu cel mai înalt titlu onorific de *Kammersängerin* şi înalta distincţie *Coroana României* în gradul de *Comandor* (1942).

A colaborat cu dirijorii Bruno Walter, Arturo Toscanini, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Richard Strauss, Joseph Krips, Klemens Krauss, Ferenc Fricsay, Wilchelm Furtwäanger etc.

A cântat cu celebrii solişti Benjamino Gigli, Mariano Stabile, Jean Kiepura, Helge Rozvänge, Richard Tauber, Titto Schipa, Jüssi Bjiorling, Anton Dermota, Elizabeth Schwarzkopf, Sena Jurinac, Viorica Ursuleac, Tomel Spătaru, Gh. Ştefănescu, Mircea Lupescu etc.

În numai nouăsprezece ani de activitate muzicală artista Maria Cebotari a interpretat peste şaizeci de roluri, trecând de la soprană lirică la soprană dramatică până la mezzo-soprană şi chiar dansatoare (*Salomeea* de Richard Strauss).

În scurt timp devine Primadona Operei din Dresda, Primadona Operei din Berlin şi mai târziu - Primadona Operei din Viena. Un tumultos temperament artistic, o memorie fenomenală (memoriza textul operei sau dialogul pentru film după a doua citire, reuşea să-şi interpreteze rolul fără de repetiţie la spectacolul la care n-a mai participat 4-5 ani), o inteligenţă şi o intuiţie scenică înnăscută se completau organic cu o muzicalitate şi o voce excepţională, cu admirabila ţinută fizică: ochii mari şi negri de o rară expresivitate dominau întreaga ei înfăţişare cu trăsături originale tăinuite de un uşor miracol, iar blândeţea şi mişcările ei domoale ascundeau un temperament sudic, ce izbucnea ca un vulcan când ajungea la culmea dramatică a partiţiilor sale - calităţi ce nu i-a lăsat indiferenţi şi pe regizorii de film şi nici pe critica de specialitate. Entuziasmat de potenţialul actoricesc al interpretei îl face pe criticul Carlo Albert Peanc să constate: |*...Bucurându-se de succese triumfale pe mai toate scenele Europei (...), datorită excepţionalelor sale calităţi vocale, Maria Cebotari era atât de bine dotată din punct de vedere scenic şi interpretativ, încât şi-a îngăduit să devină şi actriţă de cinema, de un cert nume, cu tot convenţionalismul rolurilor sale, mai toate de cântăreţe. Făcute să pună, mai ales, în valoare darurile sale muzicale, personajele sale din filme erau înnobilate de o sensibilitate aparte şi de un remarcabil simţ al măsurii care reuşea să franeze orice elan melodramatic, orice accent teatral fals"3**[3]**.*

După cum se ştie, succesul filmului muzical *Cântăreţul de Jaz* (1927) regizat de Alan Grosland, avându-l în rolul titular pe Al Jolson, afară de faptul că

3[3] Constantin Popescu, *Cupluri celebre din lumea filmului*, editura Albatros, Bucureşti, 1994, p. 201.

|marchează intrarea cinematografului într-o nouă eră a istoriei sale" (Georges Sadoul), a declanşat lansarea la diverse studiouri a unui număr impunător de filme muzicale. Iată doar câteva titluri de filme din acea epocă: *Mimi, Martho-Letzte Rose, Johann Strauss, regele valsului, Un vals pe Neva, Serenada, Nemuritoarea iubire, Îngerul care cântă* ş. a.

Maria Cebotari intră în lumea filmului muzical când acest gen luase o mare amploare în toată Europa. Erau deja personalităţi celebre şi interpretei nu i-a fost atât de simplu să se afirme într-o nouă ipostază artistică.

Vocea originală, plină de farmec face ca rolul episodic din filmul *Troika* (1931) al regizorului Vladimir Strijewski s-o evidenţieze pe actriţa debutantă ca ulterior să fie invitată de către regizorul Victor Janson de la studioul german U.F.A. (Hollywood-ul european) de a se produce în filmul muzical *Fata în alb* (*Canto d'amore, Madchen in Weiss*, 1935) alături de renumiţii actori de cinema Ivan Petrovich, Georg Alexander, Hide von Stolz şi Hans Iunkerman.

Acţiunea |melodramatică" a filmului se desfăşoară în Rusia de până la război şi anume într-o instituţie de învăţământ pentru domnişoarele aristocrate. Maria Cebotari creează rolul Danielei - o domnişoară înzestrată cu o voce superbă şi obsedată de dorinţa de a deveni cântăreaţă. Cum e şi firesc, la acea vârstă apare şi dragostea în jurul căreia se axează acţiunea filmului.

Într-un interviu din presa germană interpreta Danielei menţiona: |Pe lângă măiestrie vocală, rolul acesta mai impune şi mari exigenţe actoriceşti... Trebuie să spun că rolul Danielei mă atrage foarte..."4[4].

În legătură cu încredinţarea acestui rol de film interpretei Maria Cebotari presa germană scria: |Invitaţia Mariei Cebotari de a participa la turnarea peliculei *Fata în alb* merită o atenţie deosebită, deoarece dumneaei e o vedetă de primă mărime a operei şi nu e doar o cântăreaţă care posedă o voce fermecătoare, ci e mai mult decât atât. Să ne amintim de Mimi din *Boema*, de Cio-Cio-san, de Sofi din *Cavarelul rozelor* - cu câtă fidelitate fantastică redă ea trăirile sufleteşti ale eroinelor sale. Plus la toate acestea nu face să trecem cu vederea farmecul personal al actriţei şi vraja naturală pe care le emană..."5[5].

Adevăratul debut al Mariei Cebotari în arta cinematografică a reuşit. Actriţa a îndreptăţit prezicerile presei şi aşteptările publicului. Filmul a fost proiectat pe ecranele mai multor ţări, având ca titlu *Studenta Institutului din Smolnîi* sau *Pensionatul imperial*. În 1937 filmul a fost proiectat în cinematograful *Odeon* din Chişinău. Presa timpului i-a făcut o amplă reclamă, publicând şi o serie de cadre din film. Ziarul *Bessarabscoe slovo* din 27 octombrie 1937 scria: |Mâine, la Odeon va rula pelicula *Studenta Institutului din Smolnîi* cu Maria Cebotari în rolul principal. Cu acea Marie Cebotari despre care critica europeană scrie, că după Amelina şi Galea Curci publicul spectator nu a audiat o astfel de soprană şi care,

---

4[4] R. Arabagiu, *Simfonia neterminată* în *Orizontul*, 1989, Nr. 9, p.92.

5[5] R. Arabagiu, *O carieră vertiginoasă*, în *Basarabia*, 1991, Nr. 11, p.152.

datorită vocii sale puternice, a obținut victorie asupra vedetei de cinema care se numeşte Martha Eggherth (cunoscută prin filmele *Where es the Lady?, Der Zarewitsch, Die Czardasfurstin, Die Blond Carmen, Das Hofkonzert, Zauber der Boheme, Addio Mimi, La Valse brillante* ş.a. - nota D. O.). Cu acea Maria Cebotari care nu demult a cântat în teatrul Covent Garden din Londra şi a cucerit publicul. Iar ca să cucereşti publicul acestui teatru londonez înseamnă să te ridici la rangul de artist cu renume mondial"6[6].

Fata în alb îi aduce Mariei Cebotari reale succese şi pe calea filmului. Îi deschide drumul verde în cariera sa cinematografică, fiind invitată după puțin timp într-un rol titular - Marina Marta - în filmul *Starke Herzen* (1937, *Inimi tari*) al regizorului Herbert Maish. Filmul se va produce tot la studioul U.F.A. din Germania şi va aborda un subiect din realitatea revoluționară a Rusiei anilor 1918. De data aceasta Maria Cebotari îl are drept partener pe reputatul actor austriac Gustav Diessl.

Relațiile sentimentale, pe care în film ei trebuiau să le simuleze, se transformă în relații reale. Peste un an Maria Cebotari divorțează de actorul rus Alexandr Vîrubov şi se căsătoreşte cu Gustav Diessl - actor cu o vastă filmografie începută încă de la filmul mut. Un favorit al multor regizori. Printre ei şi cunoscutul regizor german Georg Wilhelm Pabst, care la filmat pe Diessl în capodopera sa *Vestfront 1918*, în *Criza, Infernul alb din Piz-Palu, Cutia Pandorei, Atlantida, Comedianții, Procesul* ş. a. Actorul Diessl s-a filmat în rolul titular la filmul *Testamentul doctorului Mabuse* al unui alt regizor german renumit Fritz Lang. De asemenea roluri memorabile creează şi în filmele regizorului italian Guido Brignone *Eternul idol* şi *Maria Malibran*.

După vizionarea a mai multor filme cu actorul Gustav Diessl filmologul român Constantin Popescu consluziona: |Cu un chip armonios, cu trăsături energic sculptate, calm, distant, cu o expresie dură, arareori luminată de un zâmbet strecurat cu parcimonie, care trădează un fond mai puțin brutal, o fire capabilă de sentimente mai calde, mai umane, Diessl a marcat, cu inconfundabila lui personalitate, filmul german din anii '20-'30 precum şi filmul italian din anii războiului şi cu unele incursiuni în studiourile hollywoodiene şi cele franceze"7[7].

Ne-am oprit la descrierea felului de a fi al acestui actor pentru a ne da seama şi de potențialul actoricesc al Mariei Cebotari care trebuia să se confrunte şi să facă față acestui cuplu. Pe ecran acest tip de caracter, ciocnindu-se cu o ființă plăpândă şi romantică, cu zâmbetul ei blând şi luminos formează un cuplu, în care se produce un proces de completare reciprocă sau se formează o armonie a

---

6[6] *Bessarabscoe slovo* din 27 octombrie 1937, citat din *Basarabia*, 1991, nr. 11.

7[7] Constantin Popescu, *Cupluri celebre din lumea filmului*, editura Albatros, Bucureşti, 1994, p.245.

contrastelor. Toate acestea au alimentat şi au dat vigoare acestui cuplu actoricesc devenit celebru.

Şi regizorii şi interpreta s-au străduit să pună în valoare atât virtuţile vocale, cât şi talentul de actriţă dramatică a protagonistei, evitând pe cât a fost posibil canoanele esteticii spectacolului muzical, convenţionalismele pur teatrale şi susţinând apropierea de firesc - tendinţe care au impus noi modalităţi de expresie, noi criterii artistice şi estetice de apreciere a măiestriei actorului de film muzical, umbrind astfel şi cariera artistică a unor interpreţi - concurenţi ai Mariei Cebotari, cum ar fi, spre exemplu, interpretele şi actriţele germane Erna Sack sau Zarah Leander. Aceasta din urmă fiind deja binecunoscută prin filmele *Premiera, La Habanera, Der Blaufuchs, Das Lied dedr Wiiste, Demals* ş. a.

Filmul *Inimi Tari* a fost apreciat drept o realizare de mare forţă dramatică, dar s-a produs ceva imprevizibil. Anume această forţă îi face pe conducătorii naţişti să se sperie că acest film conceput antibolşevic poate fi interpretat şi ca un film antinaţist. Filmul a fost interzis... Dar acest incident n-a influenţat asupra carierei artistice a Mariei Cebotari şi Gustav Diessl. Regizorul Josef von Baky - personalitate remarcabilă în cinematografia germană îi propune Mariei Cebotari rolul principal în filmul său *Intermezzo*, însă numeroasele obligaţii în calitate de interpretă de operă o face să refuze oferta. Aproximativ în aceeaşi perioadă pe paginile unei reviste berlineze de specialitate Maria Cebotari afirmă: |Îmi iubesc foarte mult profesia, iubesc opera mai mult decât orice. Filmul mă interesează fără îndoială şi mă bucur când fac un rol reuşit, dar aceasta nu este profesia mea principală"8[8].

Astfel Maria Cebotari şi-a exprimat fidelitatea sa faţă de arta care a făcut-o celebră dar şi motivul pentru a refuza ofertele a mai multor studiouri din întreaga Europă. În acele timpuri zbuciumate artista era nevoită să respingă delicat şi unele oferte dubioase din punct de vedere ideologic. Acceptă, însă, cu plăcere oferta regizorului italian Carmini Gallone, cineast în mare vogă pe atunci, |patriarhul filmului muzical", de a se produce împreună cu Benjamino Gigli - cel mau mare tenor al lumii - în filmul *Cântec de leagăn* (*Solo Per te, Mutterlied,* 1937).

Tenorul B. Gigli era deja cunoscut şi ca interpret în mai multe filme muzicale (din care *Vergiss mein nicht, Dubist mein Glück, Simfonie di cuori* ş.a.), iar regizorul Carmine Gallone numit, datorită forţei sale prolifice, |Cecil Blount De Mille în varianta europeană". (Printre altele, cineastul C. Gallone a fost un favorit al lui Mussolini, acordându-i-se în 1937 *Cupa Mussolini* pentru filmul *Scipio Africanul* ca cel mai reuşit film italian). A realizat peste o sută de filme în Italia, Franţa, Anglia, Germania, specializându-se în melodrame interpretate de mari dive ale filmului mut (Lyda Borelli, Soava Gallone ş. a.), în filme istorice (*Ultimele zile ale oraşului Pompei, Cartagina în flăcări* ş. a.), iar după război lansează filme-opere şi filme muzicale (*Cântecul vieţii, Puccini, Rigoletto, Trubadurul, Cavaleria*

8[8] Jurnalul *Filmwoche*, Berlin, 1937, Nr. 17.

rusticană, Tosca ş. a.). La data lansării filmului *Cântec de leagăn* el avea deja experienţa a câtorva zeci de filme. Acest film, fiind o coproducţie germanio-italiană se turnează în Germania şi în Italia, la studiourile *Cinecitta* din Roma.

Maria Cebotari, având în preajmă aceste personalităţi de primă mărime, nu s-a speriat, se străduia spre un alt nivel de interpretare a operei muzicale în limbajul cinematografic. Se gândea la o sinteză mai organică dintre cele două arte, dintre cele două limbaje diferite.

Şi a reuşit... Pelicula *Cântec de leagăn* impresionează prin dramatismul ei exprimat cu multă măiestrie de duetul Gigli - Cebotari. Iar chipul Fiammei Appiani, creat de Maria Cebotari, a fost splendid şi ca voce, şi ca ţinută scenică alături de Ettore Vanni al neîntrecutului tenor Benjamino Gigli. De nivelul acestora s-au străduit să se apropie şi ceilalţi interpreţi cunoscuţi ca Peter Bosse, Michael Bohnen, Hilde Hildebrand ş.a.

Montajul, mizanscenele, atmosfera din cadru denotă experienţa şi măiestria regizorului Carmine Gallone, care a rămas satisfăcut de nivelul artistic al filmului şi, în primul rând, de prestaţia duetului Gigli - Cebotari, pe care îl solicită şi la următorul său film *Giuseppe Verdi* (*Divine armonie, Drei Frauen un Verdi*).

Filmul se turnează în 1938 la studiourile *Cinecitta* din Roma.

La baza filmului se află subiectul operei lui Verdi *Traviata*. Rolul compozitorului G. Verdi este interpretat de reputatul actor Fosco Giachetti. În alte roluri se produc actori foarte cunoscuţi: Pierre Brasseur (Alexandre Dumas - fiul), Henri Rolan (Victor Hugo), Gabriel Gabrio (Honore de Balzac), Lamberto Picasso (Gaetano Donizzetti) ş. a.

Am vrea să menţionăm că echipa de filmare în frunte cu regizorul Carmine Gallone, lansându-se cu filmul *Giuseppe Verdi*, a dat dovadă şi de un act de curaj, fiind conştientă de o competiţie drastică cu numeroşi concurenţi de breaslă din toată Europa.

Se ştie că în acea perioadă ecranele Europei erau invadate de filme dedicate marilor personalităţi, mai ales, din domeniul muzicii. Acest fenomen avea o motivaţie psihologică ce ţinea de starea fizică şi spirituală a europenilor din acele timpuri crunte, care simţeau strigent necesitatea unui oazis de lumină şi căldură sufletească. Acestea puteau fi recuperate, fie şi parţial, prin artă şi, în deosebi, prin muzică.

Avalanşa de filme biografice muzicale se dezlănţui după lansarea pe ecrane a filmului lui Manfred Noa *Johann Strauss, regele valsului* (1929), apoi de *Războiul valsului* şi *Farmecul unui vals* (1933), *Un vals pe Neva* (1934) urmate ulterior de încă vre-o şapte filme dedicate lui Johann Strauss turnate în Europa şi America.

Viaţa scurtă dar dramatică a lui Franz Schubert a constituit subiectul unei întregi suite de filme, dintre care *Serenada primei iubiri* (1931), *Cântecele mele te imploră* (1933).

Tot în această perioadă i se dedică un film şi lui Ludwig van Baethoven - *Nemuritoarea iubire.*

De mai multe filme s-a bucurat viaţa compozitorului Wolfgang Amadeus Mozart - *Mozart sau pe cine iubesc zeii* (1936), *Melodia unei nopţi* (1938), *Mozart* (1939).

Filmul *Noaptea destinului* (1938), dedicat compozitorului rus Piotr Ceaikovski, a fost premiat la Festivalul din Veneţia (1939).

Personalitatea contradictorie şi tumultoasă a lui Franz List a inspirat şi ea cineaştii, dedicându-i în 1935 două filme *Vis de dragoste* şi *Rapsodia dragostei.*

Acestea sunt doar unele lucrări din numeroasa categorie de filme muzicale biografice. În contextul respectiv filmul *Giuseppe Verdi* a fost un examen serios pentru întreaga echipă.

Şi în acest film Maria Cebotari în rolul interpretei Teresina Stolz, una din cele trei mari iubiri ale lui Verdi, e o adevărată splendoare. Impresii deosebite produc fragmentele din opera verdiană *Aida* (libretul - Antonio Ghislanzoni) şi, în special, duetul final al Aidei şi al lui Radames, în care vocile celor doi mari artişti - Gigli şi Cebotari se zbuciumă, contopindu-se într-o divină melodie...

Pe scenă Maria Cebotari n-a participat în opera *Aida* şi episodul a fost conceput şi interpretat special pentru acest film, ţinând cont într-o anumită măsură şi de specificul artei cinematografice.

Filmul *Giuseppe Verdi* a fost aplaudat pe toate ecranele lumii.

De o rezonanţă mondială s-a bucurat şi filmul *Premiera Madame Butterfly* (*Il sogno di Butterfly*) lansat în 1939 tot la studiourile *Cinecitta* din Roma după motivul operei lui Giacomo Puccini *Madame Butterfly.*

Maria Cebotari din nou are ocazia să fie alături de cele mai luminoase stele ale artei interpretative şi ale ecranului: Fosco Giachetti, Tito Gobbi şi cel care ulterior în calitate de regizor a constituit o epocă în filmul mondial - Vittorio de Sica.

Mariei Cebotari i se potriveau de minune căldura sufletească şi tembrul vocii pentru rolul Cio-Cio-san. În film ea încearcă o nouă interpretare a acestui personaj. Renumitul monolog cu aşteptarea fiului era interpretată pe scenă prin plimbări disperate, prin oftaturi şi suspine sugrumate. Comportamentul scenic al Mariei Cebotari e foarte firesc. Vocea e calmă dar străluminată profund din interior de aşteptare şi speranţă. Fluizii acestor sentimente trec uşor şi la spectator.

În punctul culminant al operei - finalul filmului - în epizodul despărţirii eroinei de fiul său multe interprete recurg la o dezlănţuire totală a emoţiilor, tremurânde îl strâng pe copil la piept. În această scenă Cio-Cio-san a Mariei Cebotari evită orice melodramatism. Mama se desparte de copilul său cu multă dragoste şi gingăşie...

Astfel intuiţia artistică, emotivitatea lirică ale Mariei Cebotari domină filmul, depăşind cele mai strălucite stele ale timpului.

Autorii au reuşit să pună în relief unele calităţi artistice ale filmului şi prin specificul artei cinematografice. Operatorul Anchise Brizzi se străduie să efectueze mişcările de aparat conform ritmului dictat de partitura muzicală. Acest ritm s-a aflat şi la baza montajului. Regizorul C. Gallone face ca fraza de montaj a imaginii să altereze cu cea sonoră potrivit aceluiaşi ritm. Accentuează cu exactitate unele sensuri sau virtuţi vocale (ale interpreţilor sau a orchestrei) prin caracterul planului cinematografic. Scena despărţirii mamei de fiu, spre exemplu, e concepută mai mult din planuri generale pentru a reda întreaga stare, iar în prim plan e numai copilul, care concentrează pentru un moment esenţa şi semnificaţia întregului epizod.

Operatorul Anchise Brizzi şi scenograful Guido Fiorini - colaboratorii regizorului C. Gallone la toate filmele cu Maria Cebotari - ne introduc într-un veritabil anturaj nipon cu toate atributele sale.

Acestea toate împreună au determinat nivelul artistic al tuturor componentelor filmului, care a fost înalt apreciat de publicul spectator şi de critica de specialitate, considerându-l ca cel mai reuşit film al Mariei Cebotari.

În această perioadă Maria Cebotari e stresată grav de un incident foarte periculos pentru acele timpuri. Conducerea nazistă, vrând să se folosească de marea popularitate de care se bucura artista nu numai în Germania, dar în toată Europa, exercită presiuni asupra ei ca să participe în filmele de propagandă a regimului. Ea sub diverse motive se eschivează de la aceste |propuneri", dar ghestapoul, poliţia secretă a lui Hitler continuă s-o urmărească. Gustav Diessl, care între timp devenise regizor, o salvează, găsind o altă candidatură pentru acele filme de duzină. Incidentul s-a consumat şi artista şi-a continuat anevoioasa sa cale spre culmile frumosului...

Printr-o tratare originală Maria Cebotari s-a impus pe scenele Europei şi cu rolul Violettei din opera *Traviata* de G. Verdi - fapt ce l-a inspirat şi pe regizorul C. Gallone şi împreună cu dramaturgul Guido Cantini scriu scenariul filmului *Amami Alfredo* (*Iubeşte-mă, Alfredo*), cu care se lansează în producere la studiourile *Cinecitta* în 1940.

Exigeţii timpului au remarcat că din vastul repertoriu al interpretei Maria Cebotari anume Violetta rămâne a fi o realizare fără egal. Fiecare frază muzicală e pătrunsă de lirism şi suavitate, fiecare scenă conturează tot mai pronunţat şi mai concludent chipul complex al eroinei, destinul ei dramatic. Aceste idei ale lui Antonio Mingotti9[9] se referă şi la filmul *Iubeşte-mă, Alfredo*, unde în chipul Violettei armonizează perfect virtuţile vocale şi cele actoriceşti. Ea reuşeşte să eludeze o exteriorizare simplistă a dramatismului conţinut în piesa complexă a lui G. Verdi. Violetta Mariei Cebotari a cucerit spectatorul prin emoţie şi feminitate,

---

9[9] Antonio Mingotti, muzicolog german de origine italiană, autor al mai multor studii inclusiv şi monografia *Maria Cebotari. Das Leben einer Sängerin*, Salzburg, Hellbrunn-Verlag, 1950.

evitând naturalismul promovat de multe interprete importante ale timpului. Aici Violetta - în film e Maria Dalgeri - nu mai este o simplă |traviată", ea e plină de personalitate, e o doamnă care iubeşte şi aspiră la idealuri, poate, nu prea mari, dar profund umane...

Şi, dacă filmul *Iubeşte-mă Alfredo* a fost înalt apreciat de publicul european şi de cel american, aceasta se datorează în cea mai mare măsură Violettei, adică Mariei Cebotari, fiindcă regizorul C. Gallone, împreună cu dramaturgul G. Cantini şi operatorul A. Brizzi, n-au reuşit să găsească nici cheia dramaturgică, nici limbajul sau echivalentul cinematografic adecvat operei viridiene. De aceea filmul este lipsit de nerv, de spectaculozitate, reducându-se adesea la |o transplantare" riguroasă de pe scenă ale unor fragmente din opera *Traviata* pe celuloid. Fapt semnalat într-un fel şi de presa italiană a timpului: |Filmul nu este mai mult decât un pretext pentru a aduce pe ecran eternele melodii ale Violettei Valery care din nefericire îngreunează filmul, mai ales, că se rezervă un respect exagerat pasajelor orchestrale.

Regizorul C. Gallone, după succesul filmului *Visul Doamnei Butterfly*, s-a lăsat sedus de farmecul vocal al interpretei şi de aceasta filmul are un caracter static"10[10]. Chiar dacă suntem de acord cu aceste opinii, meritele filmului *Iubeşte-mă Alfredo* rămân, totuşi, incontestabile, ţinând cont de funcţia lui de conservare a imaginii şi a vocii Mariei Cebotari, dar şi a partenerilor ei: Claudio Gora, Paolo Englich, Paolo Stopa, Luigi Almirante, Aristide Baghetti ş.a.

Într-un interviu acordat în 1942 ziarului *Rampa* Maria Cebotari relata: |La 15 iunie anul curent începe turnarea la Roma a marelui film de propagandă românească *Odessa*, jucat cu artişti italieni, printre care şi Fosco Giachetti, interpretul principal din *Asediul Alcazarului*. În acest film care se va realiza cu concursul Ministerului de propagandă românesc, eu am un rol foarte frumos: al unei femei care în preajma invaziei bolşevice în Basarabia este părăsită de soţul ei...

Eu rămân acolo singură ca să-mi caut copilul care-mi fusese furat. Aşa ajung să cânt într-un teatru la Odessa numai pentru a descoperi urma copilului"11[11].

E vorba de filmul *Odessa în flăcări* (*Odessa in flamme*), varianta românească *Cătuşe roşii* - o coproducţie italo-română realizată în 1942 de regizorul C. Gallone la studiorile *Cinecitta* cu concursul Oficiului cinematografic român.

În film Maria Cebotari deţine rolul titular al Mariei Teodorescu, dar Fosco Giachetti nu se filmează, cum se menţiona în interviu, ci Carlo Ninchi. Scenariul îl semnează N. Kiriţescu şi Gherardo Gherardi. Alături de actorii italieni Filippo Scelso, Olga Soldelli, Bella Starace Sainati, Lola Braccini se filmează şi actori români - George Timica, Silvia Dumitrescu, Mircea Axinte ş.a.

10[10] Revista italiană *La tribuna*, 17 octombrie 1940

11[11] Interviul de N. Laz *De vorbă cu Maria Cebotari*, Rampa, 24 mai 1942.

Producerii filmului i s-a acordat o mare atenție din partea Marelui Stat Major al Armatei Române şi a Ministerului Propagandei Naționale.

Directorul de producție al filmului Ion Cantacuzino îşi amintea: |La *Cinecitta* s-au reconstituit, în mărime naturală, o jumătate din circumferința sălii şi toată scena Operei din Odessa, după fotografii autentice, pentru a realiza una din secvențele filmului. Decorul scenei era destinat unei secvențe în care Maria Cebotari cânta actul II din *Tosca* cu celebra arie *Visi d'arte*. La sfârşitul ariei o alarmă aeriană şi un bombardament produceau panică printre spectatorii care părăseau sala în dezordine. Prilej pentru Gallone de a realiza una din scenele |tari" ale filmului"12[12].

În acest film Maria Cebotari, afară de un cântec de leagăn, arii din opera *Tosca* de G. Puccini şi alte piese, interpretează în limba română o splendidă doină plină de jale, montată pe imaginea chipurilor unor copii şi oameni în vârstă, care într-un vagon de tren țineau calea deportărilor. Peste fețele îndurerate se prelinge încet acea doină ce amplifică starea sufletească ale acelor mucenici sortiți calvarului.

Această piesă muzicală mai are şi o incontestabilă valoare pentru noi, fiind unicul caz când pe Maria Cebotari putem s-o audiem cântând în limba română.

Acest episod conține o impresionantă galerie de portrete filmate în traweling cu multă măiestrie de operatorul Anchise Brizzi. De asemenea în film impresionează şi vestita scară din Odessa imortalizată de remarcabilul cineast Serghei Eisenstein în filmul său epocal *Crucişătorul Potiomkin.* Cinematografic e conceput şi realizat epizodul cu melodia ariei din *Tosca* peste imaginea sălii bombardate a Teatrului din Odessa.

Materialul dramatic întreţesut cu diverse coliziuni, situații şi linii de subiect îi permite Mariei Cebotari să-şi evidențieze şi harul de actriță de cinema într-un diapazon dramatic.

Referitor la calitățile artistice ale filmului şi presa italiană şi cea română s-a pronunțat foarte contradictoriu, dar un lucru era cert: cu filmul *Odessa în flăcări* România intră în cadrul marii producții cinematografice europene.

În 1942 filmul obține medalia de aur la Bienala de la Veneția. La Festival a participat şi interpreta rolului principal - Maria Cebotari.

Filmul până nu demult se considera pierdut, fiind un film antibolşevic, regimurile şi din România şi din Italia au distrus toate copiile (şi negative şi pozitive) filmului. Şi ca prin minune în anul 2004 într-o filmotecă particulară s-a găsit o copie a filmului, oferindu-ne astfel fericita posibilitate să ne dăm seama de valoarea acestei pelicule care prezintă interes şi astăzi. Drept argument - cartea filmologului italian Pier Marco de Santi *Cinema e storia II Guerra Mondiale*, apărută la Roma în 1990, unde se scrie despre acest film.

12[12] Viorel Domenico, *Istoria secretă a filmului românesc*, editura Militară, Bucureşti, 1996, p. 198.

Mai sus menţionam filmele dedicate marilor compozitori, aici în aceeaşi ordine de idei vrem să menţionăm că tot în acea perioadă cineaştii au elucidat printr-o serie de filme viaţa şi creaţia unor mari interpreţi, cum ar fi Enrico Caruso interpretat de Mario Lanza (Enrico Caruso), Victor Herbert (*Melodia iubirii*), *Melba* (Melba) ş.a. În această categorie de filme cineaştii se străduiesc ca personalitatea evocată în film să fie interpretată tot de o personalitate. Aşa s-a întâmplat că pe celebra cântăreaţă suedeză Jenny Lind o interpretează tot o vedetă a numeroase filme muzicale - Grace Moore (*Privighetoarea nordului*), care ulterior moare într-un accident şi rolul acesteia în filmul *Aşa e dragostea* îl joacă altă celebritate - Kathrin Grayson...

Interesant când şi cine va interpreta rolul artistei Maria Cebotari într-un film de ficţiune (documentariştii au reuşit deja să creeze un film de lungmetraj ***Aria***, autori Dumitru Olărescu - scenariul şi Vlad Druc13[13] - regia, Aurelian Dănilă - consultant principal) pe care demult îl merită şi ar fi o onoare pentru această realizare nu numai pentru cineaştii copământeni ai Mariei Cebotari, dar şi pentru cei din Europa.

Ce-i drept, o încercare a fost: în anul 2000 regizorul Emil Loteanu (*Poienile roşii, Lăutarii, O şatră urcă la cer, Dulcea şi tandra mea fiară, Ana Pavlova, Luceafărul* ş.a.) propune oferta *Ave Maria* pentru un film de ficţiune - o grandioasă evocare a interpretei Maria Cebotari, dar... nu s-au găsit finanţe. Guvernul atunci, ca astăzi şi ca întotdeauna se afla în febra alegerilor. Iar Loteanu, probabil, prea mult a dorit să se întâlnească cu Maria şi peste trei ani a plecat la ea, acolo în ceruri...

Când regizorul italian Guido Brignone (*Hoţul de inimi, Vivere, Cântaţi cu mine, Inimă ingrată* ş.a.) se lansează cu filmul *Maria Malibran* (1943), fără ezitări la rolul principal o invită pe Maria Cebotari.

Filmul a fost dedicat cântăreţei de excepţie Maria Malibran, prototipul fiicei vestitului cântăreţ şi compozitor spaniol Manuel Garcia. La vârsta de numai douăzeci şi opt de ani aceasta moare pe scenă, dar în scurta sa viaţă de creaţie ea devine una din celebrităţile secolului. *Maria Malibran* a fost ultimul film al Mariei Cebotari - măcinată de o boală cruntă, lupta între scenă şi moarte. Moartea a biruit, totuşi. A doborât-o la vârsta de treizeci şi nouă de ani. Poate de aceea sinceritatea trăirii, tensiunea emotivă ne permit să ne gândim nu numai la măiestria vocală şi cea actoricească a Mariei Cebotari, ci şi despre o dramatică dizolvare în rol a artistei, care reconstituind cu multă dăruire destinul tragic al marei cântăreţe Maria Malibran, ea îşi juca inconştient propriul destin...

În acest film Maria Cebotari l-a avut ca partener pe tânărul actor Rossano Brazzi, devenit ulterior cunoscut în toată lumea. Într-un rol secundar a fost distribuit şi Gustav Diessl.

13[13] Cineaşti documentarişti din Republica Moldova, cunoscuţi prin filmele *Meşterul anonim, Tata, Frontiere, Obsesia, Cheamă-i, Doamne înapoi, Ştefan cel Mare* ş.a.

Pentru acest film Maria Cebotari s-a pregătit în mod special. A avut nevoie de mai multe repetiții, fiindcă Maria Malibran, fiind muza compozitorului Vincenzo Bellini şi marea admiratoare a creației lui Antonio Rossini, avea un repertoriu cu multe opere din creațiile acestor compozitori - ceea ce lipsea în repertoriul Mariei Cebotari, dar în scurt timp interpreta a fost gata pentru filmări...

Vreau să subliniez că, spre deosebire de alte filme muzicale biografice, care aveau deja format un stereotip schematic de dramaturgie, în filmul *Maria Malibran* scenariştii Franco Riganti, Thea von Harbou şi Tomaso Smith au izbutit să găsească o evoluție a subiectului reuşit definită dramaturgic, situații captivante, caractere neobişnuite şi o veritabilă atmosferă de creație - ceea ce a permis Mariei Cebotari să-şi impună mai pregnant, comparativ cu celelalte filme, şi calitățile ei ca actriță de dramă, ajungând la tensiuni emotive, la stări psihologice, la o evoluție firească a personajului din punct de vedere caracterologic. Sigur că toate acestea sunt indispensabile de virtuțile vocale a protagonistei şi efectuăm această desecare mai mult prin abstracție.

De capacitatea de exprimare plastică, de fotogenia şi de multe date, ce țin de măiestria actriței Maria Cebotari, specialiştii s-au convins chiar de la filmele ei de debut, dar ca o veritabilă actriță dramatică ea se impune în *Maria Malibran* şi *Odessa în flăcări*.

Filmul a fost aplaudat în Italia, Franța şi America. În Germania n-a fost proiectat, deoarece a fost creat în Italia şi pentru Germania era interzis - ca film străin. În schimb s-a bucurat de succes la Festivalul Cinematografic Internațional de la Veneția (1943).

Peste timpuri cineaştii mai revin la personalitatea Mariei de la Felicidad Garcia aşa cum a procedat vestitul regizor german Werner Schroeter cu filmul său de autor *Moartea Mariei Malibran* (1972), care a reuşit să declanşeze pe ecran drama Mariei Malibran, dar interpretele lui Christine Kaufman şi Magdalena Montezuma n-au reuşit s-o depăşească pe Maria Malibran a Mariei Cebotari, fiindcă n-au pătruns în marele taine ale harului artistic al Primadonei...

Pentru a fi cât mai aproape de lumea personajului său artista Maria Cebotari prefera să-şi interpreteze rolurile din filme şi partițiile în limba lor originală. Cunoştea şapte limbi: româna, rusa, germana, italiana, franceza, spaniola şi engleza. Fapt menționat de doctorul Karl Sheneval: |Maria Cebotari e una dintre cele mai vestite cântărețe de operă, care pe ecran a devenit o femeie vestită. Şi tot ea e una din rarisimile actrițe de cinema, căreia îi era pe puteri să interpreteze rolurile sale în diferite limbi. Filmele cu participarea ei nu au nevoie de dublare. Între timp ce ceilalți interpreți se schimbau, ea rămânea aceeaşi în toate variantele, fie germană, italiană sau română. La fel de liber vorbea şi ruseşte. Are un simț al limbilor foarte dezvoltat şi e o actriță de un talent extraordinar"14[14].

14[14] R. Arabagiu, *O carieră vertiginoasă*, în *Basarabia*, 1991, nr. 11, p.156.

Voința și fidelitatea față de creația ei erau alte calități importante ale artistei Maria Cebotari. Filmându-se mai mult timp în Germania și în Italia - țări cu solide școli și curente cinematografice - opera ei filmică n-a fost afectată nici de impresionismul german, a cărei agonie putea s-o atragă și nici de rigorile estetice ale neorealismului italian, ce a ocupat teritorii vaste în toate genurile artei, n-au influențat filmele, dominate de personalitatea protagonistei. Pentru actrița Maria Cebotari expresivitatea firească, forța emotivă, energia lăuntrică au fost mai importante decât convenționalismele unor școli sau dogme la modă.

Aici un rol important a avut și experiența cineastului Carmine Gallone, care a regizat majoritatea filmelor cu Maria Cebotari, dar nelăsându-se pradă ispitei unor modele efemere sau dubioase, considerându-le inutile pentru arta sa.

Turneele prin toată lumea, numeroasele spectacole (numai în 1943-1944 s-a produs în 90 de spectacole, multe din ele pe scene ruinate, sub cerul liber!), filmările din Germania, Italia o extenuează de puteri, din ce în ce tot mai greu își revine. Din 1945 viața cântăreței începe să se complice și din cauza celui de al doilea atac de apoplexie al soțului. Peste trei ani - 1948 - soțul ei - Gustav Diessl - va muri paralizat total... Sănătatea Mariei Cebotari se înrăutățește, dar ea continuă să muncească: scena, ecranul și cei doi fii...

Spre mare regret, timpul ne-a păstrat prea puține imagini cinematografice cu Maria Cebotari în viața cea de toate zilele, în afara scenei sau a platoului de filmare. Și, totuși, niște secvențe modeste cu Maria Cebotari - un subiect documentar despre turneul Teatrului din Viena la Londra - a ajuns la noi grație Ambasadorului Aurelian Dănilă, cu bunăvoința basului vienez de altădată Liubomir Pantscheff, care chiar a și cunoscut-o pe Maria Cebotari.

Starea fizică din ultimii ani, din ce în ce mai gravă, o face să refuză tot mai multe oferte de film. Așa s-a întâmplat și în februarie 1949, când i s-a propus rolul lui Sofi în *Voievodul țiganilor* după opera lui Johann Strauss-fiul. Ea s-a bucurat foarte mult de ofertă, dar...

Durerile și febra o chinuiau mereu, dar, cu vre-o două luni înainte de a-și lua rămas bun de la această lume, se filmează într-un scurtmetraj pentru America despre Teatrul din Viena. Acesta era, de fapt, și o probă pentru viitorul film *Habanera* după opera *Carmen* de Georges Bizet, propus Mariei Cebotari de o companie cinematografică holywoodiană. Arhivele au păstrat pe celuloid imaginea unei repetiții filmate instantaneu în luna martie 1949, unde o vedem pe Maria Cebotari fără de grimă, repetând cu orchestra Habanera. Acestea vor fi ultimele ei filmări... După care va urma la 27 martie 1949 premiera spectacolului *Studentul cerșetor*, unde ea evoluează în rolul Laurei, iar la 31 martie1949 Maria Cebotari, sfâșiată de dureri, iese pe scenă pentru ultima dată...

La 9 iunie 1949 sufletul ei se înalță spre ceruri...

Criticul francez Antoin Golea va scrie: |Adio, Butterfly, tu care înstrăinată de ai tăi, ai ştiut să rămâi demnă într-o epocă de dureroase privaţiuni şi prăbuşiri"15[15].

Ne-am oprit la aceste momente şi vom elucida şi altele, fiindcă ele au generat drama acestui destin, care prin sensibilitatea acută, intuiţia artistică şi harul divin al Mariei, pătrunde în sufletele personajelor sale, făcându-le să dăinuiască prin spaţii şi timpuri.

Filmul *Premiera Madame Butterfly* se toarnă în 1939, când în Europa se declanşase deja marea tragedie. Era imposibil ca fiinţa acestei sensibile soprane să nu aspire dramatismul acelui timp sângeros, care va deveni tragedia unui continent. Acesta este şi unul din motivele retragerii în durere şi suferinţă a lui Cio-Cio-san, unul din cele mai reuşite roluri de film al Mariei Cebotari, marcat profund de individualitatea nepereche a artistei, de acel arioso ce izbucneşte din interior ca un suspin, ca un ţipăt sugrumat la un zbor frânt.

O amplificare ale aceloraşi sentimente de durere, provocate de aceeaşi sursă, o sesizăm şi în psihologia altor personaje din spectacolele sau filmele, crearea cărora a coincis cu sângerosul calvar. Avem în vedere starea sufletească a Violettei, a Mariei Dalgari, a Mariei Malibran şi, mai ales, a Mariei Teodorescu - mama din filmul *Odessa în flăcări*, care îşi caută copilul pe drumurile războiului...

Nici durerea şi nici suferinţa Mareiei Cebotari, provocate de moartea preamatură (până la 1935) a celor nouă fraţi şi surori, apoi şi a părintelui, dorul de baştină, de oamenii ei dragi, nu putea să fie îndurate paralel cu viaţa sa artistică. Acestea izbucneau şi prin inconştient la momentul potrivit facilitând o identificare până la contopire a interpretei cu personajele sale. Despre această stare complexă, ce ţine de psihologia creaţiei, Antonio Miongotti scria: |După mine, vocea, ei n-a fost altceva decât o expresie a tragismului acestei fiinţe, ceea ce şi producea asupra noastră o atât de puternică impresie"16[16].

Personajele create în filme de Maria Cebotari sunt foarte diverse, dar aceşti catalizatori sau provocări pur individuale ne fac să ne gândim la o inconfundabilă tipologie caracterologică, în care se impune personalitatea interpretei. Prin aceasta se şi motivează opiniile criticilor despre aceea că în filme actriţa Maria Cebotari s-a jucat pe sine însuşi. Ea trăieşte pe ecran viaţa eroinei sale ca pe a ei proprie.

Maria Cebotari la fiecare rol a intuit, a improvizat, a creat, afirmând într-un moment inspirat că atunci, când ieşea pe scenă, este acea pe care trebuie s-o interpreteze...Ea se străduia să evite stereotipurile precipitate deja în filmul muzical, dar acestea erau impuse şi de dramaturgia schematică, şi de un limbaj cinematografic adoptat deja (şi numai necesita căutări), de regia cu mizanscene teatrale şi abuziv sentimentale în care se simula mari iubiri şi năprasnice trădări...

15[15] Vasile Căldare, *Tu care ai ştiut să fii demnă...*, în *Literatura şi Arta*, 25 octombrie 1979.

16[16] citat după R. Arabagiu, *Simfonia netermiunată* în *Orizontul*, 1998, nr. 8, p.34.

De aceea Maria Cebotari a reuşit să se înscrie în patrimoniul culturii europene nu numai ca o interpretă excepţională, care poate fi asemuită numai cu Maria Callas, dar şi ca o actriţă de mare talent, reuşind ca parteneră să fie la nivelul celebrului Fosco Giachetii - fapt ce a necesitat o mare măiestrie actoricească.

În jocul ei firesc, spontan, copleşitor putem depista similitudini din jocul plin de sublim, dar şi de dramatism a celebrei actriţe suedeze Greta Garbo - |arhetipul starului". În a doua jumătate a anilor '30 şi prima jumătate a anilor '40, când Maria Cebotari se producea în mai multe filme, această divă a ecranului mondial - G. Garbo, era deja în apogeul carierei sale, impunând formulele ei în filmul mondial.

Expresivitatea, manifestată prin jocul de priviri, de gesturi şi mişcări modeste, dar semnificative se poate asemui cu cea a actriţei americane Lillian Ghiş - |prima doamnă a ecranului mut" care a strălucit întruchipând delicateţea, fragilitatea sufletească şi o înaltă intensitate emoţională.

Maria Cebotari a încercat să impună pe ecran noi formule exprimate plastic prin naturaleţea şi inteligenţa sa, prin exteriorizări simple dar concludente a incandescentei sale lumi interioare. |Maria Cebotari este spontaneitatea încarnată - în muzică, în joc, în toate. Nici cea mai mică exagerare, nici o aluzie măcar la vre-un efect exterior. Secretul enormului succes al cântăreţei rezidă anume în simplitate şi naturaleţe... N-am văzut-o să-şi avânte mâinile în sus de disperare, nici căutări mânioase, n-am auzit suspine semnificative - nimic din arsenalul de trucuri al primadonelor"17[17] - aceste opinii ale ziarului praghez *Narodni listî* se referă la rolul lui Mimi creat de Maria Cebotari, dar ele caracterizează perfect toată creaţia Mariei Cebotari, inclusiv şi rolurile ei înălţate cu multă dăruire pe ecran, scriind o pagină importantă în istoria filmului muzical european.

17[17] A. Dănilă, *Maria Cebotari* ..., p.17.

PETRU WEBER

Fațete ale unei identități complexe: Arnold Daghani, pictorul uitat al Bucovinei

În cele mai multe cazuri când se discută despre identitate, accentul cade mereu pe necesitatea păstrării, a conservării acesteia fară a reflecta asupra faptului că ea poate fi de fapt interpretată şi ca un fenomen care ține de evoluția fiecărui individ, şi că ea, identiatea, poate evolua, se poate transforma şi schimba chiar într-o viață de om. De-alungul diferitelor etape ale vieții şi sub ifluența a numeroşi factori sentimenatli, culturali, politici sau de altă natură personalități remarcabile ale vieții culturale au cunoscut acest fenomen ca un imbold al creație lor artistice sau literare, creație ce a căutat mereu să reflecte stadiul identitar dintr-un moment sau altul al vieții autorului. Fenomenul identității mobile sau al poliidentității (multiple identity)[18] este un specific al spațiilor de interferențe culturale, al zonelor geografice multietnice şi pluriconfesionale, situate adeasea la marginea unuia sau altuia dintre blocurile ligvistice ale popoarelor central-est-europene. O astfel de regiune a fost şi Bucovina. Trecutul ei istoric şi convieţuirea diferitelor etnii, cel puțin până la finele celui de-al doilea război mondial, au stat la baza formării unei identități aparte, precum cea a pictorului bucovinean Arnold Daghani.

Născut într-o familie de evrei vorbitori nativi de germană din Suceava în 1909 purtând numele de Arnold Korn, viitorul pictor a abandonat încă din tinerețe strictețea religioasă în care crescuse. La sfârşitul anilor '30, conform propriilor declarații, chiar s-a fi convertit la creştinism, confesiunea calvină.[19] Tocmai la vârsta adolescenței sale Suceava, majoritar românească şi până atunci, devine parte a României, ceea ce a însemnat pentru Daghani un element care i-a determinat - cu aspectele sale pozitive dar şi negative - întreaga sa viață şi creație artistică. A frecventat clasele primare în limba germană apoi cele gimnaziale în limba română. După terminarea stagiului militar Arnold Daghani, asemenea multor tineri cuprinşi de elanul şanselor de realizare în capitala țării, se mută la Bucureşti, unde datorită cunoştințelor sale excelente de limbă engleză, se angajază

---

[18] Dér Aladár, Az európai identitás elméleti alapjai, în : Politikatudományi Szemle, 1. sz. 2005, pp. 127-142

[19] În depoziția de martor pe care Daghani a făcut-o Curții de Justiție din Lübeck în timpul cercetărilor procuraturii germane privind crimele de război din Ucraina ocupată de naziști, Daghani s-a declarat drept "evreu protestant" adică convertit. Vezi: Zeugenhaftliche Vernehmung, Staatsanwaltschaft Lübeck bei dem Landesgericht, 2 P Js 1629/64, 9 June 1965: vorgeladen Arnold Daghani, p.2. O copie a acestui document se află în archiva Daghani a universității Sussex din Brighton, Marea Britanie.

ca funcţionar administrativ la o firmă de comerţ româno-engleză. Totodată el vorbea fluent şi franceza, limbă ce va deveni pentru el mijlocul unei comunicări mai elevate, chiar cu persoane care vorbeau româneşte, cum a fost soţia sa, Anişoara născută Rabinovici, originară din Piatra Neamţ sau Daniela Miga, o prietenă intimă din Constanţa cu care a păstrat tot timpul vieţii legătura.[20] Deşi atât engleza cât şi franceza erau limbi pe care el şi le însuşise ca limbi străine fără vreun ataşament sentimental, în mod deosebit engleza va ajunge pe parcursul vieţii sale să fie cel mai des folosit mijloc de comunicare verbală dar şi literară. Cu toate că Daghani avuse încă din adolescenţă înclinaţie artistică pentru desen şi pictură, nu i s-a ivit posibilitatea frecventării unei şcoli de artă. În timpul şederilor sale în Germania şi Austria de la începutul anilor '30 a asistat la unele cursuri ale univeritătilor din Berlin şi Viena, dar s-a reîntors în ţară nebănuind că defapt nenorocirea personală din timpul celui de-al doilea război mondial îi va fi cea mai înaltă "şcoală de arte". Întradevăr, creaţia artistică a lui Arnold Daghani nu ar fi existat fără urgia care s-a dezlănţuit în România regimului Antonescu asupra evreilor originari din Bucovina. Parcă fiind predestinat să revină în provicia natală după cutremurul ce afectase grav Bucureştiul în toamna anului 1940, Daghani şi soţia sa s-au stabilit la Cernăuţi, cedat între timp Uniunii Sovietice, nebănuind fatalitatea deciziei lor. Declanşarea atacului româno-german auspra URSS i-a suprins în Cernăuţi. Fiind evrei, au avut de suportat toate consecinţele tratamentului discriminativ, dar temporar, probabil cu ajutorul unor acte false în baza demersurilor primarului umanist al oraşului Traian Popovici, au fost exceptaţi de primul val de deportări masive din Cernăuţi înspre Transnistria în octombrie 1941.[21] Însă îndepărtarea celor puţini din administraţia civilă care au încercat să protejeze evrei, a determinat în iulie 1941 un al doilea val de deportări, defapt a celor care scăpaseră de primul val, prientre cei deportaţi aflându-se şi Arnold Daghani cu soţia. Aceste deportări nu aveau nimic de-a face cu armata germană, ele fiind o iniţiativă a guvernului de la Bucureşti. Dintre sutele de mii de deportaţi în Transnistria, o mică parte au fost chiar predaţi pentru muncă forţată SS-ului, care dincolo de Bug supraveghea construcţia unui drum militar strategic, aşa numitul Durchgangstraße IV.[22] Destinul a facut ca şi Daghani să fie printre ei. Lagărul de la Mihailovka, nişte grajuri de cai de la un fost kolhoz înprejmuit cu sârmă ghimpată a devenit primul stagiu al creaţiei artistice a lui Daghani în timp ce toate aceste evenimente şi-au lăsat amprenta asupra identităţii sale. Convigerea sa fermă că odată toate fărădelegile, crimele şi abuzurile de la Mihailovka vor ieşi la iveală iar cei răspunzători de ele vor trebui să dea socotelă în faţa justiţiei, l-a

[20] Vezi memoriile în manuscris ale Danielei Miga păstrate în arhiva galeriei de artă "TOP ART Luchian 12" din Bucureşti, p.64

[21] Mariana Hausleitner, Brigitte Mihok, Juliane Wetzel, *Rumänien und der Holocaust. Zu den Massenverbrechen in Transnistrien. 1941-1944*, Berlin: Metropol, 2001, p.88

[22] Hermann Kaienburg, Die Wirtschaft der SS, Berlin: Metropol, 2003, p.448

determinat să picteze şi să deseneze în secret cu puţinele ustensile pe care reuşise să le ia cu el de acasă. Nu a pictat scenele de groază ci mai degrabă tristeţea generală ce domnea în lagăr dar a ţinut un jurnal, tot pe ascuns, şi pentru a evita să nu fie descoperit şi citit de către călăi lagărului, a folosit limba engleză.[23] Astfel, engleza a căpătat un rol şi mai intim în viaţa sa. Limba de comunicare între deţinuţii de la Mihailovka, majoritatea evrei cernăuţeni, era germana, aceeaşi limbă ca şi a călăilor SS. Posibil ca tocmai acest fapt să-l fi îndepărtat pe Daghani de limba lui maternă, pe care însă nu şi-a renegat-o niciodată. Timp de un an de zile Daghani a realizat zeci de picturi şi desene în Mihailovka. O evedare spectaculoasă în iunie 1943 i-a purtat pe soţii Daghani prin ghetoul evreiesc din Berşad, până când în primăvara lui 1944 s-au întors clandestin la Bucureşti.
Au urmat anii democraţiei postbelice şi apoi comunizarea ţarii. Dar Daghani nu a încetat să picteze. De acum, temele oprelor sale au căpătat o tentă religioasă, chiar şi în anii '50, când puterea pretindea adoptarea stilului "socialismului realist" şi în pictură. Dar Daghani a pictat crucifixe, icoane creştine sau chiar păpuşi în port popular moldovenesc. În 1947 jurnalul său de la Mihailovka fusese publicat de către o editură din Bucureşti.[24] Refuzând indicaţiile regimului şi înregimentarea în Uniunea Artiştilor Plastici nu avuse parte de susţinere şi apreciere. Singura sa expoziţie din România avuse loc în Palatul Mitropoliei la scurt timp după aprobarea cererii sale de emigrare în Israel în 1958.[25] Numai că nici în Israel Daghani nu şi-a putut regăsi identitatea iar faptul că pictura religioasă creştină care a continuat să caracterizeze oprera sa a fost primită cu reţinere de către publicul şi criticii de artă israelieni l-a pus din nou pe drumuri în cautarea unei noi patrii. Astfel ajunge bucovineanul Daghani să se perinde prin Franţa şi Elveţia ajungand în cele din urmă la Hove în Marea Britanie, unde şi-a petrecut ultimii ani din viaţă pâna la decesul său din 1985 şi unde s-a bucurat de o recunoaştere crescândă, în timp ce ţara sa de origine la ignorat ca artist şi ca persoană deopotrivă.
Iată deci pe scurt drumul vieţii lui Arnold Daghani. Intrând în arhiva universităţii Sussex din Brighton care adaposteşte lăsământul pictorului, ni se destăinuie o

[23] Edward Timms, Memory of Mikhailowka. Labour camp testimonies in the Arnold Daghani Archive, Centre for German-Jewish Studies: Research Paper no.4, Brighton, June 2000, p.43

[24] Arnold Daghani, Groapa este în livada cu vişini, editura Seculum, Bucureşti, 1946. În 1961 jurnalul este publicat şi în engleză iar apoi în germană : Arnold Daghani, The Grave is in the Cherry Orchard, London: Adam International Review, Year XXIX, Nos.291-292-293, 1961

[25] După eşecul tetativei sale de a părăsi ţara clandestin împreună cu Paul Celan, Daghani a înaintat în1948 o cerere pentru un paşaport de emigrare, aprobat abia zece ani mai târziu, astfel încât soţii Daghani au părăsit România la 29 decembrie 1958. Felix Rieper, Molli Brandl-Bowen (editori): „Lasst mich leben!" Stationen im Leben des Künstlers Arnold Daghani, Lüneburg: zuKlampen, 2002

lume cu totul aparte imortalizată în picturile, desenele, "cronicile" sale ce conţin o combinaţie de desene cu memoriile sale scrise toate în limba engleză, chiar şi înainte de a se stabili în Anglia lasând impresia că am avea de-a face cu un artist anglo-saxon. Engleza e prezentă şi în corespondenţa sa, dar de exemplu cea cu cei putini rămaşi în România este cu precădere în franceză. În româna este doar dedicaţia de pe o acuarelă din 1941 pentru soţia sa ceea ce denotă o folosire intimă a limbii române, româna fiind defapt şi limba maternă a Anişoarei. Germana se rezumă la schimbul de scrisori cu procurorii din RFG care în anii '60 s-a acupat de cazul Mihailovka şi care i-au devenit prieteni.[26] Ba chiar şi unii dintre cei care coordonau lucrările de construcţie a drumului de la Mihailovka prin firma Dohrmann asociată maşinăriei germane de război i-au devenit ulterior prieteni. Este deci puţin probabil ca Daghani să fi avut vreo repulsie faţă de germani sau limba germană datorită nefastei sale experienţe de viaţă, aşa cum afirma Monica Bohm Duchem în introducerea biografică a unui album despre operele lui Daghani.[27] E adevărat că Daghani a recurs la modificarea numelui său "Korn" (în germnă numele său însemnând grăunte) prin traducerea cuvântului în ebraică devenind astfel Daghani. O motivaţie exactă sau data precisă a acestei schimbari de nume ne este necunoscută. Daghani îşi semnase chiar şi în lagărul de la Mihailovka picturile cu "Daghani" deşi oficial în documetele româneşti privind deportaţii în Transnistria el figurează ca şi Arnold Korn. În ce măsură reflectă acest pas o mutaţie identitară la Daghani? Vroia el să pară acum mai evreu şi mai puţin german? Nu este exclus însă faptul, că schimbarea numelui să fi avut mai degrabă o funcţie foarte practică. Este posibil, ca tocmai în timpul detenţiei să fi recurs la aceată traducere a numelui, pentru a nu putea fi identificat ca autor al desenelor şi picturilor compromiţătoare din lagărul de la Mihailovka păstrând şi chiar legalizând ulterior după război această modificare.

Daghani nu s-a exprimat asupra identităţii sale în decursul anilor. Cert este că a rămas ataşat de originea sa evreiască, chiar dacă el susţinea că devenise creştin. În timp ce mulţi dintre intelectualii de origine evreiască de limbă germană din Bucovina au rămas fideli limbii lor materne în care şi-au conceput operele literare precum Paul Celan sau Rose Ausländer,[28] Daghani a acordat o importanţă secundară limbii materne maginalizând-o în favoarea englezei. Dar identiatea sa nu s-a manifestat doar prin limbă şi cu atât mai puţin prin religie ci înainte de toate prin artă. Amintirile legate de locul său de baştină sunt transpuse în pictarea

[26] Ibid., p. 20

[27] Monica Bohm Duchem: *Arnold Daghani*, London: Diptych, 1987, pp. 11-12

[28] Isabel Röskau-Rydel (editor), Deutsche Geschichte im Osten Europas: Galizien, Bukowina, Moldau, Berlin: Siedler Verlag, 1999, p.472. Despre Rose Ausländer vezi : Edith Silbermann, Erinnerungen an Rose Ausländer (Sonderdruck aus Freiburger Universitätsblätter), Heft 154

portului popular românesc şi a icoanelor ordodoxe cu toate că singura lui tangenţă cu ortodoxia a fost legătura dintre el şi Daniela Miga în anii '50, legătură păstrată şi în timpul exilului său voluntar. Daghani a părăsit România emigrând în Israel nu pentru a se rupe de mediul românesc în care trăise cu părţile bune dar şi cu tragismul acestuia datorat măsurilor antisemnite dintre anii 1938-1944. Regimul de dictatură, de data aceasta cea a comuniştilor, l-a obligat să facă acest pas, iar singura destinaţie care la acea dată putea fi luată pentru el în consideraţie a fost Israelul. Astfel, din necesitate Daghani şi-a reactivat partea evreiască a identităţii sale pentru a putea emigra în 1958, dar scurta şedere în Israel şi dezamăgirile legate de receptarea operei sale şi perspectiva unei vieţi departe de Europa l-au pus din nou în situaţia de a-şi reconsidera apartenenţa spirituală. O reîntoarcere în România însă nu mai era posibilă. Părăsirea Israelului şi căutarea unei noi patrii în Europa i-au adus în atenţie faptul că nici una din componentele sale identitare, fie cea evreiască, românească sau germană nu îi vor putea satisface dorinţa sa de a se simţi acasă în vreunul din cele trei mediile culturale. Locul ideal unde cele trei componente identitare au coexistat până la al doilea război mondial dispăruse în urma deportărilor, refugierilor şi emigrarilor. Marea diversitate etno-culturală a Bucovinei antebelice nu mai era de găsit. Lumea în care Daghani crescuse şi în care s-ar fi întors (probabil cu condiţia să nu fie comunism) nu mai exista. Daghani nu s-a putut regăsi în mediu predominat românesc cum au fost anii petrecuţi în Bucureşti sau în cel evreiesc precum în Israel, nevorbind de cel german. Doar spaţiul geografic unde cele trei elemente idetitare s-ar fi combinat şi complementat ar fi putut să-i dea acest sentiment al satisfacţiei identitare. Nu i-a rămas altă cale decât aceea a refugiului într-o identitate nouă, artificială dar care să-i confere sentimentul apartenenţei unei noi lumi de valori culturale: o identitate transnaţională, am putea spune chiar europeană, prin accentuarea importanţei pe care Daghani a acordat-o limbii engleze, prin dorinţa lui şi a soţiei sale de a se stabili definitiv in Marea Britanie, unde de altfel trăiau cumnata lui Daghani şi familia ei, Carola şi Miron Grindea, emigraţi din România încă la sfârşitul anilor 1930. Fără să fi renunţat la elemtele identităţii sale originare, o identitate cu rădăcini în trecutul Europei răsăritene pe care le-a adăugat noii sale identităţi occidentale, Daghani s-a situat printre puţinii intelectuali postbelici originari din România care au ales acest model identitar deosebilt de complex şi de bogat totodată. Întradevăr, creaţia sa artistică a fost apreciată în Marea Britanie, în timp ce în România nu s-a manifestat până în ultimii ani un interes faţă de opera artistică a pictorilui bucovinean. O explicaţie ar putea fi şi consideraţiile etnocentrice ale criticilor de artă din România pentru care pictor român putea fi doar cineva care era etnic român, dar şi faptul că după emigrarea din România Daghani nu a mai avut legături strânse cu lumea artiştilor şi criticilor de artă din România. Uitat în ţara sa de origine Arnold Daghani a decedat în Hove, sudul Angliei în 1985 lăsând în urma sa o bogată arhivă artistică secondată de o vastă documentare asupra identităţii sale complexe.

60 de ani în slujba baptiştilor români din Ungaria

De vorbă cu pastorul Dumitru Rus

În comunitatea românilor din Ungaria, alături de majoritarii de credinţă ortodoxă, o parte a românilor credincioşi de pe aceste meleaguri au trecut la confesiunea baptistă cu aproape un secol în urmă. După câte ştim, de la începutul secolului XX, a existat biserică baptistă românească la Crâstor, Micherechi, Chitighaz, Cenadul-Unguresc, localităţi din judeţul Bichiş, respectiv Csongrád, însă astăzi tot mai rar se foloseşte limba română în aceste adunări. Doar la Micherechi este limba română limba desfăşurării serviciilor divine, la Crâstor nu se vorbeşte de loc româneşte de decenii de-a rândul, la Cenadul Unguresc doar odată lunar, iar la Chitighaz se face un rezumat în limba română după predicile ungureşti şi numai foarte rar se acordă servicii divine întregi pentru membrii vorbitori de limba română. Dar despre adunările din Micherechi, Cenadul Unguresc şi Chitighaz cu zece ani în urmă se ştia că sunt biserici baptiste româneşti.

Alături de folosirea limbii române, care este un punct comun al acestor biserici, mai există ceva, mai precis cineva care uneşte acest câmp de misiune. *Dumitru Rus* a slujit aceste trei biserici ca pastor timp de 60 de ani. Dumitru Rus s-a născut şi a crescut la Cenadul Unguresc, a păstorit "turma" baptiştilor micherecheni timp de 40 de ani, trăind însă cu familia la Chitighaz şi fiind membrul acestei biserici şi astăzi. Deşi pastorul Rus este deja la o vârstă înaintată, nu neglijează nici acum să viziteze şi să îmbărbăteze lunar odată fraţii de la Cenad, din satul său natal. Solicitându-i un interviu, l-am rugat să ne povestească despre viaţa şi activitatea lui ca predicator, ca pastor sufletesc al credincioşilor baptişti români din Ungaria. Încă de la bun început, dânsul mi-a propus să accentuez un fel de moto al lui: "În Scriptură, Domnul Isus a zis către Petru care a fost pescar, că de acum încolo îi fi pescar de oameni. Iar eu, de la păstori de oi am devenit păstor sufletesc."

– Vă rog să-mi povestiţi pentru început, ce copilărie aţi avut?

– Noi am fost patru fraţi, trei de parte bărbătească şi o soră am avut, ea a fost cea mai bătrână dintre noi. Am crescut la Cenad. Toţi am învăţat bine. Necazul meu a fost prima dată că nu m-au dat să învăţ mai departe. M-am gândit să fac şi eu ceva dacă odată carte nu pot să învăţ, să-mi fac avere. Am avut la "tăniar" (sălaş) un vecin. Spuneau despre el că atunci când s-a căsătorit a adus numai câteva oi, şi în vremea mea a avut două tăniară, aşa s-a îmbogăţit. El a fost idealul meu. Părinţii mei au fost greco-orientali. Se face greşit: la greco-orientali le zic ortodocşi. Cuvântul "ortodox" se potriveşte şi la "jidovi" (evrei). Adevărata denumire este "greco-oriental". Şcoala din Cenad a fost confesională, greco-orientală română. Acolo, am făcut şase clase. În necazul meu, că n-am putut învăţa mai departe, am

hotărât că-mi voi face avere. Vărul meu a fost dintr-un an cu mine, şi pe el l-au dat să înveţe mai departe. El a făcut bacalaureatul la Baia Mare şi teologia la Cluj. Şi când am început eu seminarul el a fost absolvent teolog. Dar a căpătat aprindere la creieri şi în 1947 a murit. Nepot după fratele lui este *Emil Bodirca* din Budapesta.
– Dumneavoastră când v-aţi născut?
– În 1920, 3 decembrie. Am făcut primele clase la şcoala confesională greco-orientală, unde am umblat la ore de religie, la vecernie şi am cântat Apostolul. Aşa mi-am petrecut copilăria până la vârstă de 20 de ani. Când am fost de 20 de ani a murit bunica mea. Am "jelit-o" şase săptămâni şi între şase săptămâni a fost sărbătoarea Crăciunului. Şi dacă nu m-am dus la joc, m-am dus, nechemat, la pocăiţi. Am rămas odată. Setea mea după carte mi-am potolit-o acolo. Dacă am dat de Scriptură, am avut ce citi. A trecut timpul şi în 1942 m-am botezat. La Chitighaz a fost botezul şi am fost botezat de Nicolae Covaciu de la Oradea. Opt persoane ne-am botezat atunci.
– Câţi membri a avut pe vremuri adunarea baptistă din Cenad?
– Cam 40 de membri. Familiile mari s-au dus prima dată în Canada, apoi în 1935 în România, la Pustinici, lângă Timişoara. Atunci am auzit prima dată de Bega, care s-a vărsat. Aceste familii s-au dus acolo, pentru că de trei ori puteau cumpăra acolo cu preţul cu care au vândut aici. Atunci a scăzut numărul membrilor la adunare. Acum sunt doar câţiva membri.
– Cine a fost păstorul sau conducătorul adunării pe atunci?
– Premergătorul a fost socrul meu, Vasile Unc şi apoi a venit Dumitru Ovoş de la Canada. Când am început să merg eu la adunare, atunci au fost şi două familii de unguri. Atunci serviciile de înainte de masă erau ungureşte, iar seara era româneşte. Seara era şi program cu poezii şi cântări. În timp de iarnă, de trei ori era serviciu divin, miercuri, sâmbătă şi duminică. Atunci a venit către noi Ardealul, şi de la Budapesta s-a spus că s-au retras unii păstori români şi este lipsă de păstori în acele oraşe din Ardeal care au fost adăugate către noi. Când eu am fost prietenul adunării, confesiunea noastră nu a avut păstor, pentru că Gheorghe Puha a murit. El era din Chişineu-Criş. Cenădenii erau vizitaţi pe atunci de chitighăzeni. Înainte să merg la baptişti, părintele Borza a venit cu Iordanul pe la sălaş şi tata i-a spus că-i pare rău că nu m-a dat să învăţ. I-am spus că am 16 ani şi el mi-a spus că-i târziu să mai învăţ. Dar la baptişti n-a fost târziu. Eu am fost cu gândul la seminarul teologic din Budapesta, dar nu le-am spus la părinţi. De oi aşa am scăpat că mi-a venit timpul să mă duc în armata. Părinţii erau îngânduraţi ce va fi cu oile, dar m-au scăpat de oi. În toamna aceea nu m-au chemat la cătănie. În 1942, am scăpat de cătănie cu opt săptămâni. Alţii au făcut doi ani în armată. Am scăpat de oi, că dacă nu ne-au chemat toamna în cătănie, ne-au dus la Seghedin şi ne-au pus în rezervă. În ce priveşte viaţa mea şi eu am fost purtat de Domnul pe aripi de vultur. Am avut eu o pildă din Biblie: Dumnezeu a făcut legământ cu Israel la muntele Sinai, după trei luni după ce au ieşit din Egipt cu experienţă cu Dumnezeu; şi la Sinai Dumnezeu le-a zis că aţi văzut ce am făcut Egiptului şi cum

v-am purtat pe aripi de vultur. Tot aşa şi eu am fost purtat pe aripi de vultur. Totdeauna am fost în cele mai bune locuri. De cătănie am scăpat cu opt săptămâni, iar alţii au fost în război. În acei ani tata nu m-a cruţat, m-a dat de lucru şi în mod particular, în nouă luni, am făcut patru clase la şcoala civilă din Cenad. S-au grăbit cu examenele noastre, pentru că ne-au ocupat nemţii. Război fiind, numai în septembrie în '44 m-au chemat din nou pe front. Frontul a fost aici în ţară. Pe mine m-au chemat la Seghedin-Röszke şi am ajuns îndată la Kecskemét, unde a fost frontul. Eu am fost la protejarea spaţiului aerian. Am fost luaţi 16 feciori. Când am luat lada de gloanţe, prima dată m-am îngrozit, dar a venit maiorul şi a cerut de la comandantul nostru un băiat. Eu m-am prezentat imediat. N-am ştiut unde trebuie să merg, dar el m-a luat cu sine, m-a dus la Kecskemét iar eu i-am dus lucrurile lui până la Dunaföldvár. De acolo dacă m-am întors, n-a mai trebuit să mă duc în linie, am ajuns sluga unui stegar. În timpul celor şapte luni pe front, eu n-am umblat niciodată pe jos, nici vremea nu m-a bătut. Odată a trebuit să conduc logodnica stegarului acasă la Fertőszentmiklós, de acolo am vrut să mă duc acasă la mama. Dar m-au prins la Kapuvár ruşii şi împreună cu alţi feciori ne-au dus prizonieri, la Székesfehérvár. Aici am stat cinci luni în lagăr, ca să ne ducă în Rusia. În lagăr am pierdut o vară fără să facem ceva, am trăit bine. Nu mi-o plăcut niciodată să-mi poruncească mulţi, doar unul. Eu am stat la bucătărie, unde am avut un singur şef. Minunile au urmat mai departe.

În septembrie 1945 a venit rândul nostru să ne ducă mai departe la Rusia, iarăşi s-a întâmplat cu mine o minune. Ieşind pe poartă a fost un ofiţer care a cerut 16 bărbaţi. Între cei 16 am fost şi eu. Noi am fost în vagonul de bucătărie şi noi am făcut mâncarea până la Focşani, timp de 18 zile. Când am ieşit din lagăr m-am rugat scurt: dacă mă foloseşte Dumnezeu în îndepărtare, în Rusia, să meargă trenul, dar dacă trebuie să vin la teologie, să se întoarcă. Când după 18 zile am ajuns la Focşani, s-a întors trenul înapoi. La patru zile a venit un ordin să nu ducă mai mulţi prizonieri, pentru că sunt destui. Peste o săptămână m-am dezbrăcat la Seghedin. Am scăpat de cătănie cu opt săptămâni, de şcoala civilă cu nouă luni, am scăpat de front şi am scăpat de Rusia.

Noi, cei trei fraţi am fost toţi în război, precum şi cumnatul nostru. Dar toţi am ajuns acasă cu bine. În 1946 a început seminarul teologic la Budapesta şi m-am înscris şi eu. Patru ani am fost la Budapesta. Părinţii nu au trebuit să ne sprijine, pentru că din apus am fost ajutaţi. Am avut gândul că după teologie voi trăi din averea mea, din oi la Cenad, ca şi înaintaşii mei. Dar între timp am fost invitat de păstor la Şercad şi Micherechi. După seminar, în '49 am ajuns la Biserica Baptistă din Şercad şi la Micherechi. M-am căsătorit cu o cenădancă, cu Maria Unc, sora cântăreţului Unc. Cu soţia ne-am mutat la Şercad, unde am stat până în '57. Între timp ni s-au născut cele trei fete: gemenele Elisabeta şi Ecaterina, şi Maria.

De aceea le-a plăcut oamenilor de mine, pentru că eu m-am dus între ţărani. Dacă am ajuns la Şercad nu am stat în birou, ci am stat de ajutor la ţărani. La Micherechi am tuns şi oile. Minunile au urmat şi la Şercad. Odată am vizitat o familie bolnavă

şi le-am dus unsoarea de acasă. Pe vremea aceea cu unsoare se fierbea. Noi eram încă tineri căsătoriţi şi mă îngrijoram ce va zice soţia că am dus unsoarea de acasă. Dar o soră ne-a dus ulei şi a pus-o în fereastră. Soţia nu era de faţă, iar când a ajuns acasă i-am dat socoteală de minunea că unsoarea s-a transformat în ulei.
În '57 ne-am dus la Chitighaz, pentru că acolo a fost lipsă de păstor care ştie două limbi. La Şercad am predicat ungureşte, la Micherechi numai româneşte. Atunci numai româneşte am predicat şi la Chitighaz, numai dacă vedeam câte-un ungur, am vorbit şi ungureşte. În '61 a venit vremea cooperativelor. Deoarece soţia a moştenit pământ de la tata ei – eu am primit moştenire mai mică –, ne-au silit ca măcar ea să fie membru în cooperativă. 18 ani a lucrat soţia până s-a dus în pensie. La Chitighaz ne-am cumpărat casă. Din '57 până în '80 am slujit la Chitighaz, atunci am ieşit la pensie. Micherechiul l-am ţinut şi pe mai departe, şi Pusta Otlăcii şi Cenadul. Timp de 40 deani am umblat la Micherechi. Când a ajuns păstor *Ionică Hodojo* la Micherechi, atunci am dat jos adunarea. Deşi în '80 m-am dus în pensie, am ţinut trei sate. Din '82 până în '85 m-au dat cercul Medgyes-ului, 8 sate. Aşa am avut 11 sate în care am umblat să predic. Eu n-am prădat banii pe maşină, i-am ţinut pentru fetele mele. Călătoriile le-am făcut cu trenul, cu autobusul, cu motocicleta.
Fiindcă eu nu m-am putut sătura de carte, am făcut tot posibilul ca fetele mele să înveţe mai departe, ele să ajungă ce noi nu am putut. Gemenele au făcut universitatea la Seghedin şi au devenit farmaciste, iar Maria a făcut institutul pedagogic din Seghedin şi a devenit profesoară la şcoala românească din Jula. În 2001 s-a îmbolnăvit soţia şi după câteva luni de zile a şi murit, la vârsta de 80 de ani. Noi am trăit în căsnicie timp de 51 de ani.
Şi acum umblu lunar odată la Cenad, atunci eu predic. Eu fac parte la trei confesiuni: la baptişti (duminică), la penticostali (joi seara), sâmbătari (sâmbăta). La penticostali şi la adventişti mă duc, pentru că sunt puţini şi să fie cu unul mai mulţi. Aceste biserici sunt în strada noastră. La Cenad sunt nevoit să mă ducă fiica Maria.
– Dumneavoastră aţi fost pastor în toate bisericile baptiste româneşti din Ungaria. Cum vedeţi aceste biserici?
– Bisericile româneşti sunt asemănătoare bisericilor de la sate. Tineretul se duce la oraş şi sunt tot mai multe locuri goale în adunări. Dar asta este la fel şi în adunările ungureşti. Adunările româneşti, Cenadul, Micherechiul şi Chitighazul vorbesc în trei feluri româneşte. Sacoul se numeşte "hodriţă" la Cenad, "labriu" la Micherechi şi "miţălă" la Chitighaz. Aşa că în aceste sate a trebuit să cunosc limbajul fiecăreia. 40 de ani am stat la Micherechi, copilăria am petrecut-o la Cenad, astăzi trăiesc la Chitighaz, aşa că cunosc foarte bine aceste biserici. Totdeauna ştiu unde cine a murit şi cine mai trăieşte din cei bătrâni.
– Din păcate la Chitighaz şi la Cenad doar rar se mai predică româneşte. Credeţi că e bine aşa?

– Eu am tras vremea. Când Ioan Hodojo de la Micherechi a fost la teologie eu am avut grijă să nu vină păstor ungur la biserică. Pe timpul acela nu a putut veni păstor din România. După păstorul Hodojo a venit *Daniel Burtic* şi acuma *Teofil Tripo*. Dintre păstorii din Ungaria numai Ionică Hodojo mai ştie amândouă limbile. Am tras vremea şi la Chitighaz, dar de când eu sunt în pensie, am avut doi păstori unguri. Eu am fost lângă ei, pentru că la mormântări eu am predicat românește.

– La Chitighaz mulți credincioşi ar dori să fie cu mult mai multe servicii în limba română. Se poate rezolva această problemă?

– Aici aşa stă treaba că nepoții nu mai ştiu românește şi bunicii se străduiesc să vorbească cu ei ungureşte, nu invers. Asta înseamnă că ne topim cu totul, pentru că familiile mixte se duc spre limba țării. Dar nici în familiile românești copiii nu mai ştiu românește.

– Credeți că nu se mai poate opri asimilarea?

– Nu se mai poate opri.

– Există păreri care spun că ar fi mai bine să se despartă adunarea în două, una ungurească şi cealaltă românească. S-ar putea?

– Nu, pentru că familiile nu se despart. Bătrânii nu se despart de nepoții lor. La Chitighaz, când încă oamenii umblau pe jos şi în "Satul nou" a existat o biserică. Când au apărut maşinile, oamenii au venit în sat la adunare, şi cealaltă s-a desființat. Adunările de la sat încet-încet se desființează, pentru că credincioşii nu sunt în stare să le întrețină.

– Dumneavoastră sunteți mulțumiți cu starea aceasta?

– Nu, de loc. Dar nu avem ce face.

– Aici nu s-ar putea aduce păstor român ca la Micherechi?

– Cred că şi laMicherechi nu peste mult timp va fi la fel ca şi la Chitighaz. Iată că Biserica Penticostală nr. 1 din Micherechi are păstor ungur. Nepoții cântă deja cântări ungureşti şi acolo.

– Care biserică stă mai aproape sufleteşte de dvs.?

– Când am umblat la toate trei bisericile, am fost cu gândul că acolo să mă îngroape unde voi muri. Acuma am mai puțină legătură cu Micherechiul. Sunt mai mult la Chitighaz şi la Cenad. Domnul Isus s-a plâns în Nazaret că profetul nu-i onorat în țara lui. Eu aşa văd, că cenădanii tot mai țin la mine şi mă iubesc. Din 1949 predic la Cenad.

– Păstoriți şi predicați de aproape 60 de ani. Nu regretați că ați ales această cale şi nu ați făcut avere din păstorirea oilor?

– Nu. Eu nu am făcut planuri toată viața mea, doar pentru ziua respectivă. Aşa că nu mi s-au nimicit planurile. Eu m-am făcut treaba toată viața mea. În ce priveşte teologia mea, Apostolul Pavel stă cel mai aproape de mine dintre apostoli. Pavel a adus Evanghelia în Europa. Din Noul Testament îl am ca exemplu pe Pavel, iar din Vechiul Testament am două părți preferate, Psalmul 90 şi Psalmul 92. Psalmul 90:10 spune că *"Anii vieții noastre se ridică la şaptezeci de ani, iar pentru cei mai*

tari la optzeci de ani...". Numai că şi cel care a scris acest Psalm a trăit 120 de ani. După cum apare în buletin "data limită" şi "fără limită", aşa-i pentru mine acest Psalm, pentru că acolo scrie că limita este 80 de ani. Iar Psalmul 92:13,14 este fără vârstă limită: *"Cei sădiţi în Casa Domnului înverzesc în curţile Dumnezeului nostru. Ei aduc roade şi la bătrâneţe, sunt plini de suc şi verzi..."* Dumnezeu este acela care a scurtat viaţa aceasta şi este numărată cu ani, dar după înviere e veşnică. Oamenii socotesc viaţa după lungime, însă Dumnezeu o socoteşte după calitate. Biblia spune că *"ai fost cântărit şi ai fost găsit uşor"*. În Psalmul 39:4, Biblia spune: *"Doamne, spune-mi care este sfârşitul vieţii mele, care este măsura zilelor mele, ca să ştiu cât de trecător sunt."* În Noul Testament Pavel spune că *"până suntem în trup suntem departe de Domnul."* Până suntem în acest trup trăim prin credinţă, iar dacă dezbrăcăm trupul acesta vom fi prin vedere.

– În aceste 6 decenii de când aţi ieşit de la teologie, câţi oameni aţi botezat?

– Nu ştiu, nu mi-am notat niciodată. Unii îşi fac statistică despre cei botezaţi. Dar eu cred că nu e sigur că cei pe care i-am botezat, s-au pocăit la predicile mele. Scriptura scrie că "unul seamănă şi altul adună snopii".

– Sunteţi mulţumiţi cu activitatea pe care Dumnezeu v-a încredinţat-o?

– Nu am ce să regret. În fiecare zi am stat la dispoziţia fiecăruia. Celui care a fost interesat i-am dat răspunsuri din Biblie, cel care n-a fost interesat nu l-am forţat. Acum ascult predici la radio şi citesc până nu mi se obosesc ochii, pentru că setea de carte nu mi s-a potolit. Numai că nu mai am răbdare să citesc cuvânt cu cuvânt, doar trec cu repezeală peste text să văd unde ţine scriitorul cu cuprinsul. Am şi un mesaj pentru bisericile mele, pentru că băncile sunt tot mai goale, iar predicatorii ar trebui să fie mai cu iscusinţă. Cu trecerea timpului vom afla tot mai puţină credinţă între oameni. Dar eu spun că cel ce are ceva dar, să-l folosească, să nu aştepte trezirea spirituală prin predicatorii mari. Îndemnul meu pentru biserici ar fi versetul din 1 Cor. 7:7: *"Eu aş vrea ca toţi oamenii să fie ca mine; dar fiecare are de la Dumnezeu darul lui: unul într-un fel, altul într-altul"*. Iar eu am fost ales să fiu păstorul sufletesc al oamenilor.

Rita Pătcaş

Lucia Borza, *„Jerebetu", (Din folclorul chitighăzean)*, Ediția a doua, revizuită și completată, Noi, 2006, 136 p.

De curând, editura Noi a facilitat publicarea unei noi ediții (așa cum suntem avertizați chiar de pe pagina de titlu, *revizuită*) a uneia dintre cărțile cele mai cunoscute privitoare la tradițiile românilor din Ungaria, *Jerebetul* Luciei Borza. Volum reprezentativ pentru ceea ce înseamnă interesul pentru valorile culturale regionale și manierele în care acestea sunt tezaurizate, *Jerebetul* se prezintă ca o oglindă a speciilor tradiționale locale și, în același timp, ca un adevărat indicator al temelor, subiectelor și motivelor relevante pentru același repertoriu zonal.

În primul sens, de corpus sintetic al tipurilor de texte reprezentative pentru cultura orală locală, *Jerebetul* se organizează ca o succesiune de selecțiuni din *folclorul copiilor* (p. 7 – 10), *proverbe, zicători, expresii* (p. 11 – 23), *strigături* (p. 24 – 42), *snoave și anecdote* (p. 43 – 55) și o scurtă listă de *povești* (p. 57 – 126). Implicit — și în pofida evidentei dorințe de a se fi construit pe baza unei reprezentativități mai degrabă intuitive, provenite din cunoașterea *din interior* a faptelor, iar nu a unei documentări exhaustive — acest tablou al speciilor este grăitor pentru ceea ce ar putea fi numit *geografia* folclorului românilor din Chitighaz. Harta speciilor semnalează predominanța epicului (și în mod special a epicului în proză, de tip *basm*, *snoavă* și *povestire memorabilă*) ca și excelența structurilor stereotipe cu motivație narativă subiacentă.

Pe de o parte, această realitate este confirmată de faptul că tot din Chitighaz provin înregistrările prodigioase de epică făcute cu cel care a fost numit, după context, „bace Tod'erica Fărinii" – Teodor Șimonca – Simonka Tivadar, povestitor despre care Alexandru Hoțopan avansa, la un moment dat, aprecierea că, în opinia sa, acesta „este cel mai talentat povestitor din Europa Centrală"[29]. În afara celor două colecții de basme provenind de la Șimonca[30], o parte a repertoriului său a fost înregistrat și se găsește în prezent în arhiva redacției emisiunilor în limba română de la studioul teritorial Szeged al Televiziunii Ungare (realizator fiind Ștefan Crâsta) sau în arhiva emisiunilor în limba română ale Radiodifuziunii Maghiare (înregistrări făcute de Adam Bauer). O parte consistentă a repertoriului (din care anumite secvențe încă inedite) este conservată în fondul special Alexandru Hoțopan, de la Muzeul Erkel din Gyula. Vreau să spun, implicit, că ori de unde privim documentele privitoare la tradițiile din Chitighaz și

[29] interviu realizat de Mihaela Bucin, în anul 2004, în cadrul proiectului *Ethnological Practice in Romania during Communism and its Implications for the Present State of the Discipline*; proiect finanțat de Wenner-Gren Foundation prin *Historical Archives Grants*

[30] Alexandru Hoțopan, *Teodor Șimonca — Simonka Tivadar népmeséi —*, Békéscsaba, 1981, respectiv Alexandru Hoțopan, *Împăratu Roșu și Împăratu Alb*, Budapesta, Editura Didactică, 1982.

oricât de dispuşi am fi să supraevaluăm aspecte conjuncturale cum ar fi, bunăoară, contemporaneitatea unui povestitor talentat cu nişte culegători dispuşi să îi conserve repertoriul, preeminenţa epicului rămâne o trăsătură dominantă şi semnificativă.

Dealtfel, o privire oricât de rapidă asupra paginilor care consemnează expresii locale din *Jerebetul* Luciei Borza (antologate de autoare sub categoria *proverbe, zicători, expresii*) este de natură să sublinieze că multe dintre acestea sunt mai degrabă forme de comprimare, în memoria locală, a unor fapte relevante sub aspect epic. *I-ar fi dă amar ca la mâţa Bodońii clisa* (p. 15), sau *Traje o roată ca Gârbu în Cănada* (p. 23) sunt greu de înţeles în sine, altfel decât ca nişte fapte de limbaj de un pitoresc absurd, în lipsa unei poveşti care să motiveze, bunăoară, cine a fost *Gârbu* şi ce căuta el în *Cănada*, apoi ce gest al său a ajuns să fie taxat ca o *roată* şi, în final, ce judecăţi implicite ori etalate fac din întâmplarea al cărei personaj a fost odinioară Gârbu ceva atât de interesant încât ea să merite să fie reţinută, în forma condensată a expresiei memorabile, ca o învăţătură pentru anume tipuri de comportamente umane. Câteva pagini mai târziu, Lucia Borza reproduce o altă asemenea expresie memorabilă, de astă dată, însă, plasând-o în finalul poveştii – întâmplare care o motivează şi care o susţine: *De-atunci să zâce, dacă cineva întârzâie dă ceva, că o rămădit ca Roanca dă beserică* (p. 49). Ceea ce este de notat, pornind de la situaţii de genul acesta, este o apetenţă cu totul aparte a spaţiului tradiţional de la Chitighaz pentru trama epică, pentru povestea spusă sau doar presupusă, pentru povestea spectaculoasă, ascultată din gura performerului de excepţie sau pentru cea fărâmiţată în câteva vorbe care leagă mai degrabă difuz între ele personaje, fapte şi semnificaţii, dar care este împărtăşită de toată lumea în această formă moale şi modestă, ca un dat al zestrei culturale comune.

În altă ordine de idei, volumul Luciei Borza este, cum spuneam deja, şi un foarte bun corpus menit să participe la desenarea unui adevărat *nucleu tare* al temelor, subiectelor şi motivelor regionale. Existenţa unui asemenea nucleu poate fi decelată prin identificarea recurenţelor de toate felurile. Astfel, lectura textelor înseriate sub titlul generic de *Poveşti* permite constatarea câtorva suprapuneri tematice ofertante. *Jerebetul* (p. 57 – 58) se dezvoltă pe aceeaşi tramă pe care se derulează *Baba Cloanţa*, povestită de Vasile Gurzău. *Cum o împlinit ţâganu anu la zmăoaie* (p. 70 – 72) este o variantă a aceluiaşi subiect tratat şi de Mihai Purdi sub denumirea generică de *Puţânelu, zmău şi vulpea. Ficioru dă-mpărat Nuştiu* aminteşte de *Nuştiule*, al aceluiaşi Mihai Purdi. În sfârşit, basmul cu titlu intens colorat local, *Vízi János şi Vízi Marcsa* este o variantă a unui subiect care se regăseşte la toţi povestitorii români din Ungaria, subiectul naşterii magice şi al metamorfozelor spectaculoase ale copiilor cu părul de aur.

Aşa cum am scris şi în alt loc, „simptomatic este faptul că indiferent de registrul narativ în care se dezvoltă, subiectele care fac parte din nucleul puternic al repertoriului de basme din satele româneşti din Ungaria tratează, în ecuaţii

diferite, o temă centrală: aceea a familiei şi onoarei acesteia. [...] Este ca şi când o serie de relaţii familiale, cum ar fi relaţia *mamă – fiice*, relaţia *frate – soră*, relaţia *fii – mamă*, relaţia *mamă – fiu* sau relaţia *şef al grupului familial – membru aparent neînsemnat al acestuia* funcţionează necontenit, pe un plan de adâncime care asigură logica şi coerenţa lumii basmului, iar subestimarea, într-o formă sau alta, a acestor relaţii determină declanşarea evenimentelor poveştii. Miza întâmplărilor o reprezintă reechilibrarea acestor relaţii, iar această repunere a lor în funcţiune este taxată de personaje ca un element de onoare[31]". Revin aici pentru a nota participarea reprezentativă a colecţiei propuse de Lucia Borza la configurarea şi interpretarea unui atare nucleu tematic reprezentativ pentru comunitatea românilor din Ungaria.

Cred că sunt suficiente argumente în favoarea definirii *Jerebetului* drept o carte de neînlocuit în bibliografie, inestimabilă graţie transpunerii în pagină scrisă a unor texte despre care, altfel, am fi auzit azi doar că au existat fără ca cineva să-şi mai amintească exact forma lor originală.

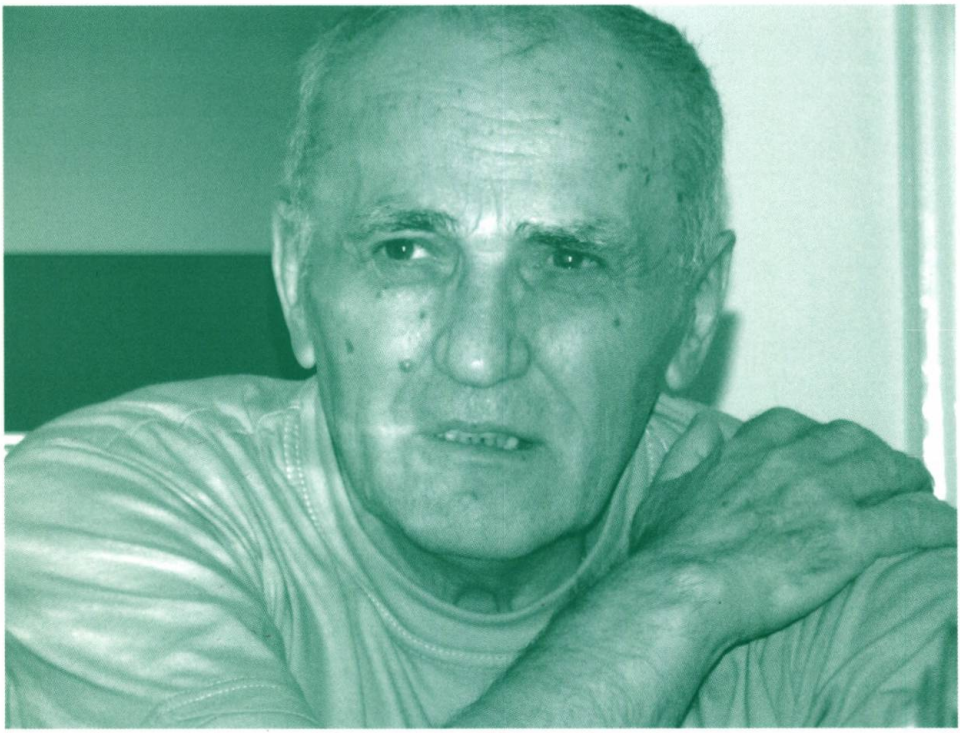
Otilia Hedeşan

i
ii
iii
iv
v
vi

[31] Otilia Hedeşan, *Cuvânt înainte* la, *Dacă n-ar vu fi nu s-ar vu povesti...*, Antologie a povestitorilor români din Ungaria, Ediţie de Florentina Leucuţia şi Mihaela Bucin, Bucureşti, Paideia, 2007, sub tipar.

Sponsori:

Sorin Nicolae (Germania)
Mihai Nistor (Micherechi)
Gheorghe Popa (Cenadul-Unguresc)



Alexandru Hoțopan (1937-2007)